

friedrich gundolf

652



friedrich gundolf
goethe

★★★

«BIBLIOTECA PENTRU TOȚI» VĂ
OFERĂ ÎN SĂPTĂMÎNILE VIITOARE:

— Cele mai ieftine nopți, nuvele
arabe

Alfred de Vigny

— Cinq-Mars sau Un complot pe
vremea lui Ludovic al XIII-lea,
roman, 2 vol.

Homer

— Imnuri • Războiul șoarecilor
cu broaștele

George Panu

— Amintiri de la «Junimea» din
lași, 2 vol.

Balzac

— Femeia de treizeci de ani, ro-
man

Alessandro Manzoni

— Logodnicii, roman, 2 vol.

Josef Toman

— După noi, potopul!, roman,
2 vol.

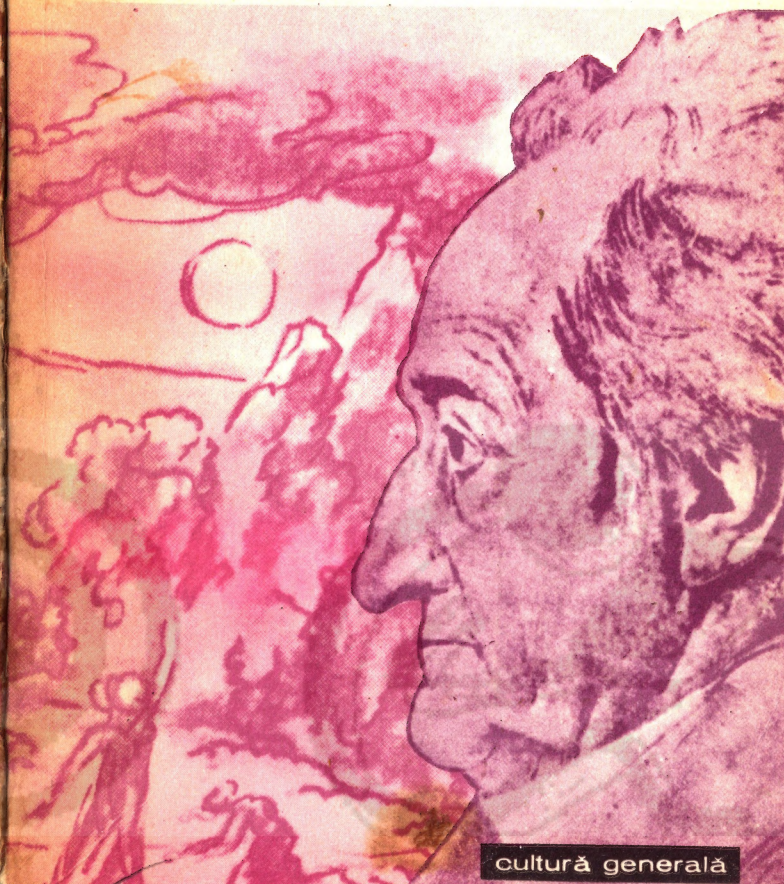
Al. Piru

— G. Ibrăileanu, monografie
(«Cultură generală»)

Pierre Rousseau

— Călătorie la capătul științei
(«Cultură generală»)

friedrich gundolf



cultură generală

editura minerva



Vol. I, II, III, lei 15

friedrich gundolf

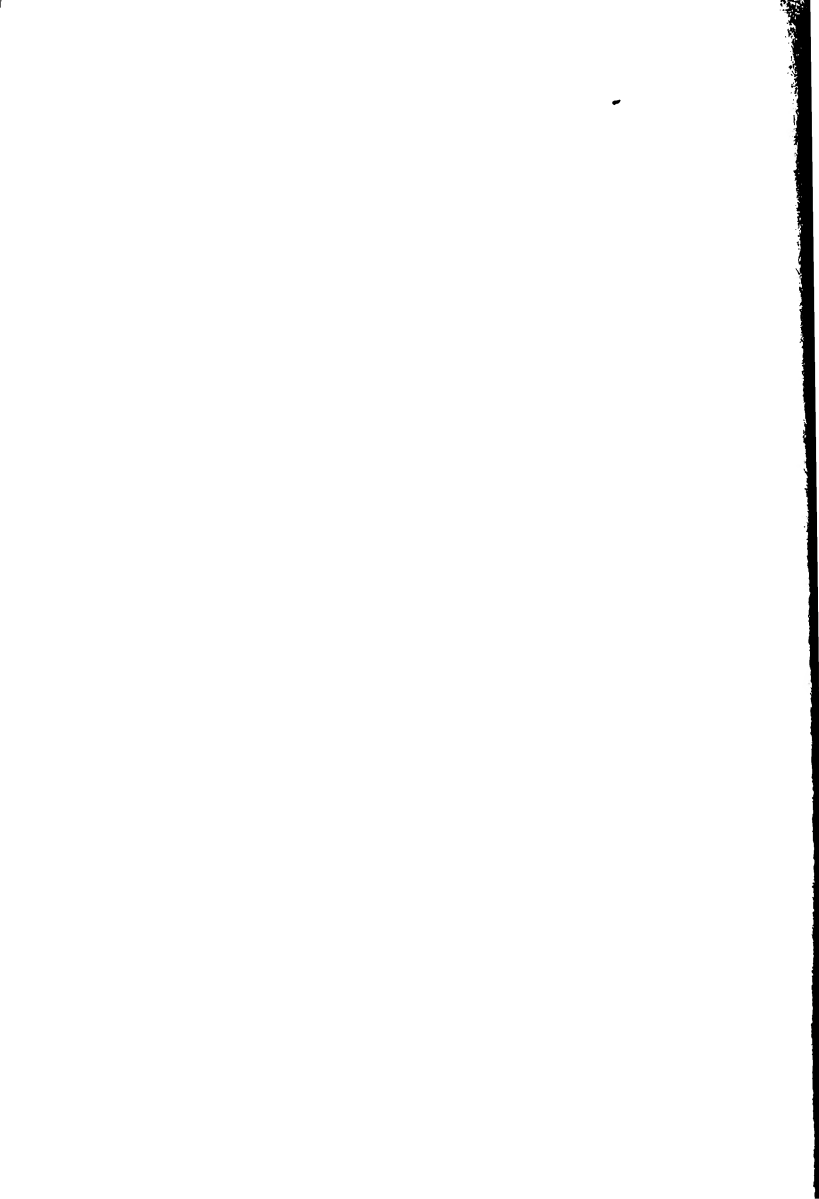
goethe

★ ★ ★

TRADUCERE, NOTE ȘI INDICI DE
ION ROMAN

BIBLIOTECA PENTRU TOȚI ● 1971

EDITURA MINERVA ● BUCUREȘTI



P a r t e a a t r e i a

RENUNȚARE ȘI DESĂVÎRȘIRE



BATRÎNUL GOETHE

Începem ultimul capitol de ansamblu din viața lui Goethe — capitol ce marchează în toate manifestările ființei sale o orientare și o atitudine deosebite de cele anterioare — cu moartea lui Schiller. În această privință nu trecem cu vederea faptul că existența unui om reprezintă o unitate și că asemenea împărțiri sînt doar niște mijloace auxiliare la îndemîna cercetătorului, nu trăsături absolute în esență ale subiectului cercetării, avînd așadar întotdeauna doar o valabilitate aproximativă. Un material istoric nu ni-l putem însuși decît sintetizat în capitole, ceea ce ne obligă să punem o cezură acolo unde un întreg unitar vădește trăsături noi față de cele avute mai înainte.

Schiller a fost ultimul om care a determinat o perioadă în viața lui Goethe, așa cum o făcuseră înainte de el Herder, Karl August și Charlotte von Stein, dar mai puțin prin adăugarea unui conținut nou, cît mai ales prin redeșteptarea și reactivarea forțelor sale poetice în genere, totodată printr-o teoretizare a creației goetheene. Punerea conștientă în practică a unui canon artistic, utilizarea teoretică a capacității creatoare, așa cum apar la Goethe sub influența lui Schiller, constituie tot-

odată o nouă treaptă de vîrstă ; și de data aceasta, maturitatea interioară vădită în fiecare trăire și stare sufletească coincide cu întîlnirea decisivă dintre cei doi. Nu știm dacă Goethe ar fi cunoscut încă o dată o înnoire creatoare fără Schiller : așa cum a cunoscut-o, este inimaginabilă fără el. Goethe a continuat să meargă pe drumul deschis de Schiller și după moartea acestuia.

În evoluția unui om mare distingem pe de o parte cucerirea unor noi sfere de conținut, pe de alta, exploatarea celor cucerite — cristalizarea unor metode noi și punerea în practică a acestor metode. Aplicată la Goethe, această constatare se tălmăcește prin aceea că, după moartea lui Schiller, el a trăit, a gîndit, a plăsmuit, ce-i drept, lucruri noi, dar numai în cadrul domeniului spiritual și numai cu acele forțe spirituale pe care le cucerise și le cristalizase pînă la moartea lui Schiller, în vreme ce, de exemplu, producția dinainte și de după cunoașterea lui Herder, dinainte și de după călătoria în Italia, dinainte și de după strînsa prietenie cu Schiller reprezintă nu doar plante diferite ale aceluiași climat sufletesc, ci plante ale unor climate diferite. Poziția spirituală față de lume, cu conținutul ei foarte precis de îndreptățiri și instrumente ale puterii interioare, însușită pînă la moartea lui Schiller a fost menținută de Goethe pînă la sfîrșitul vieții, iar ceea ce avem de înfățișat ca istorie și imagine a bătrînului Goethe nu mai constă în cucerirea unor noi sfere și metode, ci în eficiența și utilizarea, cultivarea și recoltarea domeniului ineputabil pe care și l-a asigurat și cucerit în cei cincizeci de ani anteriori : autoafirmarea și autoeducarea sa, precum și cucerirea spirituală a lumii de către el, mai întîi instinctiv, apoi conștient, fuseseră înche-

iate, poetul îngrijindu-se în ultima parte a vieții sale, ca să zicem așa, cu afacerile curente rezultate din înalta sa poziție în lume, din acțiunea reciprocă dintre eul său și cosmosul spiritual pe care-l stăpînea.

Voi rezuma aici trăsăturile fundamentale ale bătrînului Goethe, în raport cu cele ale tînărului, respectiv ale clasicului Goethe. Mai întîi, în ceea ce privește poziția sa exterioară în lume, Goethe este recunoscut, începînd din perioada prieteniei cu Schiller, ca unul dintre marile spirite germane, ca un clasic german în sensul în care îl caracterizăm noi astăzi. Tînărul Goethe fusese un scriitor celebrat de toată lumea, vestit sau iubit în rîndurile publicului ca autor al lui *Goetz von Berlichingen* și al *Suferințelor tînărului Werther*, pe deasupra șef al unei orientări literare tinere, al geniilor puterii, dar ca o personalitate spirituală independentă de operele sale sau de orientarea sa, aflată mai presus de activitatea partidelor, a apărut abia după legătura de prietenie cu Schiller, după reluarea producției poetice și datorită oficiului său de judecător spiritual impus de către Schiller, totodată ca idol al unei generații mai tinere formate acum, ca idol al romantismului. De această poziție se leagă — indiferent dacă o considerăm drept cauza, consecința sau funcția ei — și atitudinea pedagogică a lui Goethe față de universul cultural german. Tînărul Goethe își formase și-și exprimase eul specific fără a ține seama de efecte, Goethe cel din timpul călătoriei în Italia lucrase în tăcere la autoeducarea sa, ceea ce nu-i lăsase vreme pentru a activa în direcția educării societății germane. După ducerea la bun sfîrșit a acestei meniri, care inclusea firește și perfecționarea mijloacelor pentru cucerirea și pătrunderea în lumea socială, pro-

fesională, practică, au apărut din interior dorința, din exterior necesitatea de a păși în arenă ca învățător și educator al națiunii, fapt datorit activității sale profesionale, influenței lui Schiller, constelațiilor politice și literare. Semnele acestei cotituri sînt colaborarea la publicațiile și almanahurile lui Schiller, conducerea teatrului, sentințele din *Xeni* și dramele sale despre revoluție. Acțiunea pedagogică cerea totodată și un efort teoretic mai mare decît cel depus pînă atunci de Goethe ca poet, contemplator și creator. Dezbaterele asupra regulilor și modelelor, asupra speciilor și scopurilor, constituirea teoriei dincolo de opera ca atare reprezintă, în toate domeniile, al treilea indiciu ce-l anunță pe bătrînul Goethe.

Moartea lui Schiller nu l-a abătut pe Goethe de pe drumul pe care se angajase împreună cu Schiller și datorită lui, dar l-a determinat să-și întreprună printr-o zguduire tragică activitatea curentă și l-a făcut conștient de singurătatea sa la vîrsta matură și cu formația sa de atunci. Cîtă vreme îl avusese alături pe acest tînăr tovarăș viguros, fusese pârtaș la vîrsta acestuia și se putuse încă simți un bărbat tînăr pășind înainte, reînnoit de o a doua primăvară, dincolo de anii săi firești, chiar dacă înzestrat cu însușirile înțeleptului ce încă-runțește. Acum această primăvară luase sfîrșit, iar atunci cînd s-a recules din durerea apăsătoare pricinuită de pierderea lui Schiller, Goethe s-a găsit singur cu înțelepciunea și bogăția sa, fără nici o îndatorire exterioară nemijlocită, așa cum i-o impusese mereu pînă atunci neobosita activitate a lui Schiller, fără vreun conflict interior presant, ca acelea în care-l ținuseră sub tensiune anii auto-formării din Weimar și Italia, iar mai înainte pe-rioadă de „Furtună și avînt“. Pentru prima dată

se afla pe de-a-ntregul în fața îndatoririlor firești ale vârstei, anume de a privi în urmă, de a sintetiza într-o perspectivă de ansamblu, de a reconstrui ceea ce se ruinasă, de a păstra ceea ce părea amenințat, fără acea speranță de la sine înțeleasă într-o nouă revelație, care-l hrănește pe tânăr, și în obținerea unei noi sfere de activitate, care-l animă pe bărbatul matur. A privi lumea fusese întotdeauna pentru el o desfătare, din timpul călătoriei în Italia aproape o pasiune și o profesie, forma fundamentală a gândirii sale și impulsul principal al creației sale poetice, dar deprinderea de a privi înainte și în juru-i s-a întregit abia de la moartea lui Schiller cu privirea sintetică aruncată în urmă, privire al cărei obiect, al cărei monument simbolic pentru o geneză a devenit propria-i existență. Ceea ce-l preocupa acum nu mai era autoobservarea în scopul autoeducării, ci privirea de ansamblu aruncată asupra operei și existenței proprii ca asupra unui chip detașat de el însuși, obiectiv, un fenomen natural sau istoric vrednic de cercetarea sa ca oricare altul. De la moartea lui Schiller, Goethe începe să devină din ce în ce mai mult el însuși o „lume“, în sensul unui întreg dezvoltat conform unor legi, astfel că atunci când se exprima sau se descria pe sine (pe sine, adică sfera străbătută, apropiată, de experiențe, trăiri, obiecte, destine), ceea ce rezulta nu mai erau simple confesiuni sau explozii lirice, ca pe vremea lui *Prometeu* și a *Suferințelor tânărului Werther*, nu mai erau simple *expresii* dramatice sau epice ale procesului său de autoeducare și de formare, ca pe vremea *Ifigeniei în Taurida*, a lui *Torquato Tasso* și a lui *Wilhelm Meister* (deși, natural, aceste tendințe acționează și au înrîurire și în anii vârstei sale înaintate), ci *descrierea* conștientă, exemplară

ca „model“ sau istorică a eului său ca o formă a lumii și o geneză patronate de legi. Printre temele îmbrățișate cu privire de către Goethe se înscriau încă mai dinainte procesul autoeducării și al autoformării sale, acțiunea reciprocă dintre persoana sa și natură, dintre societate și istorie, adică dintre persoana sa și forțele selectate, modelatoare și educative, care-i constituiau existența și lumea. Observînd, Goethe determina nu numai faptul obiectiv, ci totodată valoarea și locul acestuia în propria-i viață (de exemplu partea istorică din *Teoria culorilor* se referă întotdeauna, în turul de orizont istoric, la cercetările sale personale). Stabilind concluzii sau confesîndu-se, Goethe determina totodată valabilitatea pentru omenire a formelor sale de viață și a rezultatelor vieții lui, ca și cînd acestea ar fi aparținut unei persoane neutre. Niciodată în istorie, pînă la el, n-a fost cunoscută și descrisă *transformarea* într-o lume a unui om singular așa cum a făcut-o bătrînul Goethe, prin operă și prin viață — transformarea într-o lume avînd aici sensul de proces și, totodată, de rezultat.

Viața și moartea lui Schiller s-au numărat printre primele evenimente ce aveau să-l încadreze retrospectiv în lumea lui, pe Goethe care îmbătrînea, iar poezia prin care s-a produs aceasta este totodată un tip reprezentativ pentru procedeul său poetic. Poeziile scrise de Goethe după întoarcerea din Italia au comun faptul că la baza lor se află un *plan*, cuvîntul plan fiind înțeles într-un sens dublu : ca spațiu spiritual-senzorial delimitat vizual și ca evaluare rațională a scopului lor în fața unor forțe ce obligă la responsabilitate. Aceste poezii nu mai sînt improvizații geniale pornite din centrul inimii, care acționează într-o „clipă“ elevată ca centru al unei lumi nemărginite, o lume

doar simțită, nu îmbrățișată cu privirea, ci se înscriu într-un cosmos trasat și delimitat mai dinainte cu ajutorul rațiunii. Materialul oferit de univers nu mai e topit în emoția unică, volatilizat în ea : cauza sentimentului sau motivul, „ocazia“ din care rezultă poezia trebuie să se încadreze într-un întreg existent de la bun început în spiritul lui Goethe, un întreg statornicit, de la care-și capătă sensul, ponderea, valoarea simbolică. Motivul nu mai e independent de ansamblul imaginii lumii din spiritul lui Goethe, ca amintitele improvizații, ci formează un conținut sau un unghi de vedere al concepției despre lume, întregeste, umple, delimitează sau extinde această imagine a lumii, dar nu o mai creează și nu o mai nimește — cu câteva excepții proeminente din lirica generală de bătrînețe a lui Goethe, pe care le vom studia mai departe separat. La o vîrstă mai înaintată, Goethe își privește cu ochii interiori viața ca pe un întreg dacă nu apus, în orice caz definitiv conturat, deși nu încheiat ; viața nu mai e pentru el un haos, un recipient al lumii, aflat într-un proces necunoscut de devenire, urmînd a fi recreat, menit poate să-l nimească pe el însuși. Poetul se află în alte raporturi cu trecutul și viitorul propriei sale vieți : tînărul Goethe își primea legea, forma de expresie de la ceea ce trebuia să cucerească prin luptă, de la viitorul în care răzbătea, pe care-l anticipa în momentele de avînt — așa cum concentra *spațiul* în centrul respectiv al sferei sale de viață, tot astfel aduna întreaga plenitudine a *timpului* în „clipa cea frumoasă“ pe care o trăia. Goethe cel de mai tîrziu își primea legea de la cele cucerite, de la trecutul său constituit, recunoscut, dominat, și chiar dacă privirea lui se orienta înainte nu înapoi, chiar dacă a rămas un vizionar

și nu un istoric, mersul său, privirea și interpretarea dată celor viitoare n-au mai fost tot atât de independente de drumul parcurs pînă atunci, ca în tinerețe ; el se simțea determinat de cercetările sale asupra naturii și artei, de obligațiile sale față de popor și față de societate, de cuceririle, ca și de renunțările sale. Astfel, poeziile lui de mai tîrziu sînt condiționate și de ideile sale asupra speciilor, modelelor și regulilor — rezultate ale unei vieți parcurse, analizate —, precum și de ideile morale sau de viziunea asupra naturii limpezite în spiritul său : toate acestea fiind rezultate ale vieții sale de pînă acum, nu cerințe ale vieții de mai tîrziu.

În perspectiva acestei stări generale va trebui să înțelegem și *Epilogul la „Clopotul“*¹ lui Schiller. Această poezie nu mai este expresia nemijlocită a unei emoții, a unui clocot, a unei stări sufletești, cum ar fi aceea pricinuită de moartea lui Schiller ; nu este nici transformarea distanțatoare într-o imagine a unui sentiment ocazional, ca de pildă elegia *Euphrosyne* inspirată de moartea tinerei actrițe, ci, înainte de toate, interpretarea, înscrisura și eternizarea evenimentului temporal care l-a zguduit. Prietenia și durerea nu mai au o forță proprie, clipa nu mai are o valoare de expresie nemijlocită : toate acestea trebuiau să se legitimeze în fața eternității, adică în fața legii sub stăpînirea căreia Goethe admitea acum că se află ansamblul vieții sale. Exprimării ritmice a emoțiilor îi urmasse altădată la Goethe redarea prin imagini a impresiilor — în *Epilog la „Clopotul“* lui Schiller avem primul mare exemplu de

¹ Titlul exact al poemului lui Schiller : *Cintecul clopotului*.

felul în care distanțarea dintre trăire și exprimarea poetică face încă un pas mai departe : dincolo de emoție și de impresie, *Epilog la „Clopotul“ lui Schiller* are ca origine și ca obiect poetic importanța unei trăiri și a unei personalități. Nu sentimentul, nu tabloul, ci semnificația decid organizarea și tonul poeziei. Dacă vom compara cu această poezie elegia *Euphrosyne*, scrisă în deceniul al nouălea, progresul spiritualizării devine clar : ocazia și obiectul ambelor poezii sînt foarte înrudite : deplîngerea unor morți și apoteoza celor dispăruți. [Poezia *Moartea lui Mieding*¹ nu e jeluirea unui mort, izvorîta dintr-o zguduire sufletească, ci doar celebrarea, prilejuită de un deces, a unei anumite conduite în viață, al cărei reprezentant aproape întîmplător fusese cel trecut în veșnicie : această poezie face parte dintre retrospectiile reflexive ale lui Goethe, ca *Ilmenau*, sau ca *Misiunea poetică a lui Hans Sachs*.] Sînt încercări ale poetului de a salva, la pierderea unor oameni de valoare, pentru el și pentru alții, ceea ce a fost neperisabil la ei, veșnicindu-le însemnătatea. În amîndouă poeziile sînt evocate existența, caracterul și ținuta în viață a celor răposați, *Euphrosyne* apărînd firește ca o făptură importantă și de neuitat doar pentru poetul însuși, iar Schiller ca un erou aparținînd lumii. *Epilog la „Clopotul“ lui Schiller* a rezultat nu numai dintr-un impuls personal al lui Goethe, ci și dintr-o ocazie cu caracter public, ca o obligație de reprezentare.

¹ Mieding a fost unul dintre colaboratorii lui Goethe la teatrul de amatori din Weimar. În seama lui cădea pregătirea tehnică a spectacolelor (instalarea scenei etc.), muncă nu ușoară, deoarece reprezentațiile se dădeau cînd la Weimar, cînd la Ettersburg sau la Tiefurt.

Dar deosebirea, în ce privește apropierea sufletească și căldura, prin care *Epilog la „Clopotul“ lui Schiller* se situează ca și prin forța plastică, mult mai presus de *Euphrosyne* nu se explică doar prin felul diferit al *Epilogului*. Durerea pricinuită lui Goethe de moartea lui Schiller a fost mai profundă, mai durabilă și mai de nevindecă decât aceea iscată de pierderea gingașei eleve, și chiar dacă poetul a conceput deplîngerea prietenului și ca o despovărare de propria-i durere, nu doar ca un elogiu public adus, de cel mai în măsură s-o facă, mortului venerat de toți, poezia a devenit totuși mai mult o podoabă de elevată înțelepciune, nu un bocet de pătrunzătoare emoție, ca nenia *Euphrosyne*. Conținutul e stăpînit *spiritualicește*, nu *sufletește*, lăsînd să transpară mai puțin ce *înriurire* a avut viața și moartea lui Schiller asupra lui Goethe, cît mai ales ce a gîndit despre ele. Rațiunea care plănuește conștient, urmărind un anume scop și supunîndu-se unor anume reguli, devine acum, în *lirica* sa propriu-zisă, forța conducătoare căreia i se subordonează atît sentimentul ce improvizează creator, cît și simțul organizator instinctiv, în vreme ce mai înainte amintitele elemente se contopeau în așa măsură, încît intenția și planul nu erau observate ca atare. *Epilog la „Clopotul“ lui Schiller*, rezultat nu întîmplător din evenimentul ce l-a făcut pe Goethe conștient de propria-i bătrînețe, este exemplul caracteristic pentru cele arătate.

De la călătoria în Italia, noțiunea de „motiv poetic“, adică de *situație* fertilă din care se poate dezvolta cît mai plastic un conținut sentimental sau de dispoziție sufletească, element decisiv în constituirea concepțiilor sale lirice, a devenit mai

conștientă decît înainte. Dacă nu îi era dată con-comitent cu conținutul sentimentului, și-o construia : în *Euphrosyne*, peisajul monoton elvețian, în cadrul căruia a primit vestea morții tinerei sale prietene, s-a contopit într-o unitate cu durerea și cu amintirile rechemate de veste : de pe scena prezentă, înaltă, însingurată, poetul a îmbrățișat panoramic cu privirea imaginile din trecutul tinerei artiste, așa cum îi dăinuiau în amintire, precum și perenitatea ei. Durerea iscată de moartea lui Schiller n-a constituit pentru el un „motiv poetic“, nevoia și prilejul de a-l deplînge pe cel mort și de a-l proslăvi nu s-au aflat într-un acord original cu concepția sa poetică și cu exigența sa artistică : elementele date erau pentru el durerea — un gol sfîșietor — și chipul și activitatea superioare ale lui Schiller, dar nu o situație receptată și fertilă o singură dată, care să-i fi putut îngădui, ca punct de observație, o privire panoramică. Așa stînd lucrurile, a recurs la o referire artificială, adică nu oferită de trăirea însăși, ci rezultată mult mai mult dintr-o nevoie artistică, o referire la motive și situații din *Cîntecul clopotului* de Schiller :

Și-așa a fost...

Aud sunînd grozav în miez de noapte...

Situația astfel obținută avea să constituie pentru simțul artistic al lui Goethe, preocupat imperios pe atunci mai întîi de aflarea unui motiv, trecerea inevitabilă spre dezvoltarea conținutului sufletesc propriu-zis. Punctul de plecare liric e dat în *Euphrosyne* de o situație trăită, în *Epilog la „Clopotul“* lui Schiller de o situație căutată : abia pornind de aici Goethe ajunge artisticește

la elegia funeabră propriu-zisă și la imaginea re-memoratoare a lui Schiller :

O, pierderea-i cum năucește lumea...

Imaginea lui Schiller, care urmează acum, constă în neuitata proslăvire ca erou a unui om mare de către un altul ce s-a aflat mai aproape de el decât oricine. Dar tonul fundamental al glorificării eroului nu este dat de această apropiere, de sentimentul cu care Goethe l-a văzut pe Schiller activînd și stingîndu-se, adică de omenescul propriu-zis al acestui Schiller, ce-i era familiar lui Goethe, deși sentimentele personale ar fi fost capabile să ducă la ridicarea celui mort pe soclul unui erou. Goethe aproape că s-a constrîns să nu vorbească în numele său, ci în acela al obștei care putea spune : „căci el a fost al nostru“. Poetul a vrut să veșnicească la Schiller cel unic trăsăturile ce făceau din el un erou pentru toți, din care pricină a transfigurat persoana, dîndu-i semnificația de tip general al eroului ce suferă și luptă pe plan spiritual. Procedînd astfel, Goethe a intuit pericolul de a ajunge la o imagine palidă, de aceea l-a schițat pe Schiller așa cum se arăta în societate, un Schiller de fiecare zi, chiar capricios și violent, a evocat înzestrarea și înclinațiile deosebite ale lui Schiller, în așa fel încît în imaginea eroului să răzbată și chipul omului, dar acestea sînt mai mult trăsături biografice adăugate decât trăsături poetice însuflețite. Ceea ce trebuia să devină viu și a și devenit viu, în așa fel încît epuizează și astăzi trăsăturile fundamentale al imaginii de valabilitate universală a lui Schiller și fixează pentru fantezia germană contururile monumentale ale chipului spiritual al lui Schiller

(într-un mod similar cum bustul ideal executat de Dannecker¹ îi fixează chipul fizic), pe scurt conținutul eficient al evocării nu este individul, ci tipul Schiller : idealistul pur ce se-avîntă în zbor deasupra lumii, slăvit în versurile :

*Și-n urma lui zăcea sub ireala rază
Vulgaritatea ce pe toți ne-ncătușează.*

și :

*Din cutezanța ce-n curînd ori mai tîrziu
Neroadei lumi cerbicea-i frînge.*

Aceste versuri au devenit niște maxime referitoare la Schiller, făcînd să se uite faptul că ele se potrivesc de fapt pentru oricare idealist de clasă superioară și că nu sînt nicidecum caracteristice doar pentru Schiller, tot astfel cum versurile finale, care glorifică activitatea lui Schiller, caracterizează mai puțin activitatea acestui bărbat unic, cît mai ales pe aceea a oricărui spirit conducător.

O astfel de tipizare corespunde intenției și capacității din această perioadă ale lui Goethe : anume de a nu mai da chip trăirii sale nemijlocite pornind de la plenitudinea clipei emoționante sau zguduitoare, ci de a decide spațiul și conturul general în care se înscria trăirea lui irepetabilă, oarecum ideea platonică din care îi emana trăirea. Căci poetul nu mai voia să trăiască irepetabilul, ci aspectul elevat, general valabil, sau, cu un cuvînt al său de mai tîrziu, ceea ce e „important“. Comparația cu *Euphrosyne* a evidențiat modul deosebit față de treptele anterioare de viață, în

¹ *Johann Heinrich von Dannecker* (1758—1841) — sculptor din Stuttgart, prețuit nu numai datorită bustului prietenului său Schiller, ci și unor grupuri mitologice ca „Ariadna și pantera“.

care își reda acum o emoție : deosebirea dintre zugrăvirea individuală și cea tipizantă a unui om activ iese la iveală când comparăm portretul lui Schiller din *Epilog la „Clopotul“ lui Schiller* cu imaginea ducelui din poemul *Ilmenau*, creat în prima perioadă weimariană. Tînărul duce este înfățișat în destoinicia lui plină de zel, de trudă și de făgăduințe, e surprins dintr-o suflare în poziția pe care o ocupa, în peisajul și în modul său de viață, iar descrierea lui nu poate fi aplicată nici unui alt tînăr principe genial, în vreme ce descrierea lui Schiller poate fi aplicată, în trăsăturile sale principale, celor mai mulți dintre marii idealști (ca să numim numai cîțiva deosebit de caracteristici din diverse epoci : lui Platon însuși, lui Dante, Giordano Bruno, Kepler, Fichte și Schelling, francezului Pascal, olandezului Grotius¹, englezilor Milton sau Shelley, oameni înzestrați cu cele mai diferite talente, aparținînd celor mai diferite vîrste, popoare și epoci) — fapt care indică o dată în plus ce însemna acum, din ce în ce mai mult, pentru bătrînul Goethe elementul decisiv în concepția sa asupra lumii : nu unicul, ci general valabilul, legea concretizată într-un chip anumit, nu starea sufletească dintr-o clipă irepetabilă, ci sedimentarea de durată sub forma unei imagini fixate în amintire sau a unei înrîuriri, nu lucrul pentru sine și în sine, ci locul și ponderea lor în ansamblul imaginii sale despre lume : pînă și oamenii cei mai importanți pentru el au devenit, dincolo de simpatie și antipatie, simboluri ale unor forțe impersonale. Această filtrare a materialului impus nemijlocit de lume, material

¹ *Hugo Grotius* (de Groot) (1583—1645) — jurist și diplomat olandez, autor al lucrării *Despre dreptul păcii și al războiului*.

care în tinerețe se transforma în impresie și afect concentrate într-o clipă, în stare sufletească și clocot, această filtrare realizată de rațiunea selectivă și ordonatoare constituie un fenomen specific bătrâneții în genere, iar Goethe este și în privința aceasta doar un reprezentant ce sintetizează și amplifică într-un mod genial legiuita evoluție.

Originalitatea sa constă în faptul că trecerea de la trăirea general senzorială a clipei arzătoare (fie aceasta concentrată în oameni, peisaje sau întîmplări) la interpretarea rațională, apreciativă și ordonatoare, descoperitoare și dătătoare de legi a fost mijlocită de *ochi*. La tînărul Goethe, ochiul este un organ receptiv care captează impresii, la maturul Goethe unul ce formează simboluri, rotunjindu-le dinspre exterior sau dinspre interior, la bătrînul Goethe unul ce ordonează : ochiul este același, iar cele trei funcțiuni există concomitent, dar funcțiunea dominantă este vădit alta în cadrul fiecărei vîrste:

Această transformare se extinde asupra întregului domeniu al capacității sale ; în ceea ce privește producția poetică, vom demonstra faptul în amănunt, analizînd operele principale — aici nu vrem decît să amintim pe scurt simptomele fundamentale așa cum se manifestă în contribuțiile sale critice și de referință.

Mai întîi, un indiciu al amintitei transformări constă în însuși faptul că o dată cu trecerea anilor activitatea de referință și critică devine preponderentă față de aceea creatoare. La tînărul Goethe, critica este un mijloc de luptă, folosit ocazional, pentru a se descărca de o mînie sau de o stare de însuflețire ; în perioada colaborării cu Schiller este un produs secundar al studiilor sale teoretice în vederea stabilirii unui canon pentru artă și li-

teratură, ori o aplicare pedagogică a noțiunilor despre artă obținute în Italia la obiecte prezente aparținând artei sau literaturii vechi și noi; la bătrînețe, critica își are originea în privirea de ansamblu ordonatoare aruncată asupra unui noian de amănunte din toate domeniile, care i se înfățișau lui ca mentor al spiritului european, și asupra valorii și ponderei, locului și orientării cărora voia să-și spună pe scurt părerea pentru el însuși și pentru cercul său familiar de activitate. Dacă opiniile critice ale tînărului Goethe sînt manifeste ale unui răzvrătit, dacă cele ale maturului Goethe sînt decrete ale unui dătător de legi, cele ale bătrînului Goethe pot fi comparate cu rescriptele și remarcile marginale ale unui suveran pe actele ce i se prezintă zilnic. (Astfel, el schița tabele schematice pentru recenzii: aici prezența spațiului general, al ordonării mai presus de amănunte irepetabile apare în modul cel mai clar.) Manifestele sînt atacuri lipsite de răspundere împotriva unei legi recunoscute de alții, decretele sînt statorniciri ale unei legi, rescriptele sînt consecințe și aplicări ale unei legi de valabilitate actuală și generală pentru suveran.

Să se compare, de exemplu, cuvîntarea din Frankfurt despre Shakespeare cu interpretarea lui *Hamlet* din *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* și cu articolul *Shakespeare și nici un sfîrșit* apărut în 1816 în *Artă și antichitate*. Prima pornește exclusiv de la impresia unică, de la ecoul trezit de Shakespeare în tînărul unic și care se simte unic — nici o încercare de a schița chipul sau opera lui Shakespeare ca atare! Ni se dezvăluie sufletul celui ce-a receptat impresia, iar obiectul interesează numai prin înrîurirea asupra acestui suflet, numai în raport cu omul care-l

trăiește, inseparabil de clipa trăirii, adică de starea de spirit a celui ce-l trăiește, stare determinată de epocă, împrejurări biografice, caracter, situație. În *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, opera lui Shakespeare nu este legată de impresie și de cel ce-a receptat impresia : sînt analizate contururile, construcția, țelurile ei, iar în ceea ce e amintit sau trecut sub tăcere referirea la o ființă individuală care recepționează este tot atît de exclusă ca și referirea la legi și circumstanțe cărora le-ar fi subordonată însăși opera discutată, mai mult chiar opera e privită cu un ochi rece ca o creație închisă în sine, avînd o legitate proprie, exigențe proprii : pe această treaptă a formării lui Goethe, nici ecoul operei lui Shakespeare, nici raporturile lui cu ea nu constituie obiectul cercetării sale, ci doar conturul și chipul operei. Prin contur se delimitează desigur de spațiul în care se află, avînd raporturi cu un domeniu mai larg decît cel pe care-l umple, prin chip se referă la un spectator, la un ochi ce caută sau găsește forme, iar cel ce vrea să descrie un chip caută totodată și spațiul pentru care și în care acesta este un chip. Chipul se află la mijloc între impresia unică și legea cu valabilitate generală.

În a treia descriere a lui Shakespeare făcută de Goethe, cea mai cuprinzătoare și cea mai temeinică, articolul *Shakespeare și nici un sfîrșit*, nu e vorba nici despre impresie, nici despre chipul sau chiar despre opera propriu-zisă a lui Shakespeare, ci despre legea conform căreia a rezultat dramaturgia lui și despre spațiul spiritual-istoric în care e situată. Aici, Shakespeare este doar *reprezentantul* unui fenomen general, sau al unei anumite atitudini față de univers, fie înțeles acesta ca natură sau ca destin, el este purtătorul

unor forțe spiritual-morale abstracte, *exponentul* unei epoci și al felului acesteia de a simți lumea — pe scurt, nu persoana și creația unică a lui Shakespeare formează obiectul acestei lucrări, ci problema Shakespeare, privită ca un centru concret al unor legități. Sensul celui descris se află de la un caz la altul mereu mai departe, dincolo de descrierea însăși: în cuvîntarea despre Shakespeare ținută la Frankfurt sensul și descrierea sînt identice, în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* imaginea lui Shakespeare este descrisă de dragul unui sens aflat dincolo de ea, în *Shakespeare și nici un sfîrșit* sensul general constituie tema principală, iar Shakespeare nu e decît mijlocul cu ajutorul căruia este pus în lumină respectivul sens. Trepte și distanțe similare acestora relevate în tratarea unei teme legate de creația poetică se găsesc și în studiile despre artă ale lui Goethe — de exemplu comparîndu-se cuvîntarea despre catedrala din Strassburg, studiul despre Laokoon și cel despre „Cina cea de taină” de Leonardo da Vinci sau „Triumful lui Iuliu Cezar” de Mantegna — deși, aici, datorită naturii obiectelor, Goethe nu se putea îndepărta de descrierea senzorială în măsura posibilă în cazul fenomenului spiritual poetic, astfel încît treptele se află mai aproape, iar deosebirea dintre tratarea impresiei, tratarea chipului și tratarea legii nu apare atît de clar.

Progresul (cuvîntul nu implică aici o apreciere de valoare) de la impresie la chip și de la chip la lege însemnează o altă relație cu clipa, cu trăirea unică în genere, fie această trăire un om, un eveniment sau o pasiune. Nu intensitatea fiecărei trăiri determină acum viața și opera lui

Goethe, ci legea rezultată din viața lui și recunoscută — această lege decide măsura, ponderea și locul a tot ceea ce urma să recepteze în viața sa. Dacă prima jumătate a vieții a fost dedicată construcției existenței sale prin participarea directă a fiecărei trăiri, care i-au decis conturul și distribuirea spațiului, ultima jumătate s-a preocupat numai de aranjarea edificiului existent o dată pentru totdeauna, în care diferitele trăiri au fost orînduite la locul potrivit.

Ca factor motor, Schiller este ultimul om care a determinat o perioadă propriu-zisă în existența lui Goethe, dominînd adică un întreg sector de viață, iar Charlotte von Stein este ultima pasiune care i-a decis conturul vieții. Tot ceea ce a cunoscut mai tîrziu ca oameni, evenimente, pasiuni, i-a făcut impresie, a devenit material, dar nu l-a mai determinat, și numai în cîteva momente tragice — acelea din care a rezultat ultima lui lirică mare — s-a putut teme că legea lui ar putea fi încă o dată descumpănită de impresie, de „clipă“, de trăirea individuală, dar s-a menținut în echilibru, chiar dacă a făcut-o cu prețul suferinței și al chinului.

De aici reiese și modul diferit în care vom aprecia importanța fiecărei trăiri pentru ultima treime din viața lui Goethe : ele nu mai sînt, ca în perioada *Suferințelor tînărului Werther* și chiar în aceea a *Ifigeniei în Taurida*, purtătoarele, chiar creatoarele producției sale — vom urmări acum viața lui Goethe acolo unde legea lui se exprimă în modul cel mai clar sau unde e pusă în pericol. Acum nu mai sînt importante în sine fiecare poezie în parte, fiecare articol, privite ca o expresie fără egal și de neînlocuit al unei clipe fără egal și chiar

ca o concentrare a unor întregi şuvoaie de viaţă ; acum este suficient să ştim despre nenumăratele sale „ocazii“ spaţiul căruia îi aparţin — ele însele nu mai creează spaţiu, iar producţia lui Goethe nu mai este autodezvoltarea prin mijloacele limbii a unui om în devenire, ci afirmarea succesivă a unei personalităţi definitiv conturate. Încă o dată : nu mai avem a face cu obţinerea şi descoperirea unei legi printr-o continuă luptă împotriva clipei creatoare insubordonate unei legi, ci de aplicarea de la caz la caz a unei legi, printr-o delimitare conştientă faţă de clipa creatoare nesupusă legilor, cu toate consecinţele ei tragice. În continuare urmează să înfăţişăm relaţiile lui Goethe cu câteva evenimente, clipe şi personalităţi importante din perioada de după Schiller, apoi să interpretăm operele sale simbolice create la bătrîneţe.

NAPOLEON

Marele eveniment al epocii de după revoluţia franceză, căruia nici Goethe nu i s-a putut sustrage, deşi a rămas în viaţa lui doar un simplu episod şi mai mult i-a întregit rezerva de opinii decît i-a transformat modul de a vedea şi a simţi, a fost domnia lui Napoleon. Pentru Goethe însuşi persoana puternicului bărbat, existenţa şi activitatea demonului acestuia au fost mai importante decît răsturnările istorice ce s-au produs ca urmare a victoriilor lui Napoleon şi, ciudat, chiar decît mizeria războiului, care l-a atins şi pe el (tînguirea mişcătoare şi mînia iscate de această mi-

zerie, pe care i le pune poetului în gură Falk ¹ sînt scornite, sau tălmăcite în tonul sentimental-moral al acestui autor subaltern). Pentru Goethe totul se reducea la contactul vizual și la experiența spiritual-senzorială, iar *evenimentele* uriașe, succesele politice și militare, istoria propriu-zisă a lui Napoleon greu i-ar fi făcut o impresie atît de trainică, dacă nu ar fi luat contact direct cu Napoleon în carne și oase, cu gesturile și vocea lui. În octombrie 1808 Goethe a avut la Erfurt și la Weimar întrevederi cu împăratul : după cîte știm din însemnările lui Goethe și ale lui Müller ² (bi-zuindu-ne mai puțin pe cele ale lui Talleyrand, evident culese din relatarea lui Müller), a fost vorba mai mult decît de niște simple audiențe ocazionale, așa cum obișnuia Napoleon să acorde sau să impună pretutindeni notabilităților culturale, mînat de instinctul său politic, pentru a atrage de partea sa și forțele spirituale. Împăratul (căci de el depindea ce greutate voia să dea întîlnirii) a fost vădit surprins de forța personală a apariției lui Goethe, și acesta este și sensul exclamației sale involuntare : „*Voilà un homme !*“ ³, mai puțin o sentință sintetică finală, cît o explozie de uimire în prima clipă. Napoleon așteptase un scriitor celebru, un „geniu“ cam de felul lui Chateaubriand, sau, în Germania, de felul lui Johannes Müller ⁴, istoricul — un om vestit prin operele sale și ca atare influent și util ca podoabă a unei curți imperiale,

¹ Pedagogul Johannes Falk (1768—1826) este autorul cărții *Goethe văzut în lumina unor relații personale apropiate*.

² Cancelarul Friedrich Müller.

³ „Iată un om !“ (fr.).

⁴ Johannes von Müller (1752—1809) — istoric elvețian, autor al unei *Istории a Confederației elvețiene*.

în ultimă instanță un fel de curtean ceva mai plin de demnitate, mai spiritual, mai abil — iar acum în persoana autorului *Suferințelor tânărului Werther* îi ieșea în întâmpinare, dincolo de celebritatea lui, un chip plin de forță, așa cum nu mai întâlnise niciodată în campaniile sale, ba chiar cum nici nu credea că e posibil să existe. El, care ca stăpîn al lumii, ca demon se simțea unic și de aceea firește, îi considera, pe toți ceilalți oameni numai ca pe niște supuși, ca pe niște mijloace sau materiale, asupra cărora putea să-și exercite înrîurirea în modul său incomparabil, a întâlnit aici pentru prima dată o ființă de același rang sufletesc cu al lui, un demon din aceeași familie. Desigur, lucrul acesta mai mult l-a simțit decît l-a înțeles conștient, în prezența concretă a lui Goethe. Deoarece, ca om de acțiune și ca întrupare a spiritului statal, Napoleon nu era în măsură, așa cum era Goethe, să înțeleagă o existență în sine, independent de scopurile sale politice, ca pe un fenomen natural. Pînă și pe un demon, oricît de mult l-ar fi impresionat, ba chiar cu cît mai mult l-ar fi impresionat, îl aprecia după prima privire pătrunzătoare cu care-l cîntărea, măsurînd forța și greutatea interlocutorului, în funcție de ceea ce putea acesta să-i dea, nu lui ca persoană, ci misiunii, imperiului său.

Pentru el, Goethe era pe de o parte autorul *Suferințelor tânărului Werther*, un scriitor celebru și, așa cum a văzut de îndată, un om important, pe de altă parte sfetnicul unuia dintre principii săi de pe Rin. Această forță putea fi folosită în scopuri culturale și politice. Ne sînt cunoscute numai încercările împăratului de a-l cîștiga pe scriitorul Goethe — că Goethe a păstrat tăcerea în ceea ce privește misiunea politică ce i s-a încre-

dințat, faptul se datorează în primul rînd relațiilor sale cu ducele, nu doar gustului pentru taine. Talleyrand afirmă că Goethe a acceptat propunerile politice ale împăratului și sîntem informați că, la vestea unei destăinuiți făcute de Talleyrand cu privire la audiență, Goethe a fost cuprins de neliniște. Audiența a durat cîteva ore, în cea mai mare parte fără auditori, și probabil au avut loc discuții de politică actuală, cu aprobări ale lui Goethe, la care Talleyrand face aluzie și a căror dezvăluire nu putea să fie pe placul poetului, deoarece în cursul audienței el nu fusese numai auditor, ci și vorbitor, în chestiuni în care era îngăduit de libertatea sa față de partide și de relațiile sale : ceea ce i se întîmplase cu puțin înainte lui Johannes Müller era pentru el un exemplu de cum e periclitată libertatea spirituală în asemenea epoci critice, atunci cînd te opui politicește oficialității, fără a avea o chemare reală de a guverna, de a țese intrigi și a face politică. Acolo unde nu avea o putere oficială, nu voia să aibă nici păreri oficiale, iar dacă, din voința împăratului, se văzuse nevoit să declare ceva, ce putea fi de folos prietenului și ducelui său, cele spuse nu trebuiau totuși să-l angajeze în fața lumii, chiar dacă îl onorau. Temele literare aduse în discuție de împărat erau mai puțin delicate, iar tăcerea pe care a păstrat-o îndelung asupra acestora se va fi datorînd considerației față de împărat, discreției omului de lume și gustului pentru taine.

Tematica literară a fost determinată de momentul întîlnirii (era după reprezentarea tragediilor clasice franceze și, îndeosebi, *Moartea lui Cezar* de Voltaire) și de afabilitatea împăratului față de autorul *Suferințelor tînărului Werther*. Căci în primul rînd în această calitate îl invitase Napo-

leon. *Suferințele tinărului Werther* era singura operă a lui Goethe pe care o cunoștea și datorită căreia scriitorul era pentru el o mare personalitate. În perioada sa de foc tineresc, încă amorf, și de tinerească ambiție melancolică, *Suferințele tinărului Werther* fuseseră muzica potrivită pentru starea de spirit a lui Napoleon, iar dacă acum îi adresa mulțumiri autorului, faptul acesta apărea totodată ca un mijloc de a-l câștiga și de a-i impune prin cunoștințele sale de specialitate exacte — farmecul și forța unei convorbiri cu Napoleon constînd într-un amestec original de spontaneitate și calcul subordonat unui scop. Își dădea friu liber natura lui bogată irumpea cu înlesnire sau violență, pe larg sau concentrat, în care timp nu uita totuși niciodată scopul de ansamblu al suveranului și avantajul de moment în amănunte. Știa, atunci cînd era cazul, să creeze partenerului impresia că îl interesează personal și totodată să scoată de la el ceea ce era de folos cauzei imperiale. În felul cum trata oamenii și purta o convorbire nu era numai un rece calcul rațional și nici atîta comedie și poză, așa cum a putut să apară firii germane. Mai curînd, Napoleon era atît de plin — la modul pătimaș și cu toate forțele sale sufletești — de spiritul cauzei, încît și sentimentele sale personale erau pătrunse și dominate de acest spirit. Putea să se dezlănțuie, să dea friu liber temperamentului său, chiar și aceste izbucniri, aflîndu-se mai puțin sub controlul scopurilor statale, le aparțineau totuși : nu putea să acționeze, să simtă, să gîndească altfel decît ca un *șef de stat*. Dar tocmai fiindcă pentru el statul era lumea, iar lumea un stat, fiindcă el trăia lucrurile omenești într-un cosmos statal, așa cum Goethe le trăia într-un cosmos natural, opiniile

sale în orice domeniu sînt nu acelea ale unui om de profesie care înțelege un lucru iar pe altul nu, ci acelea ale unui spirit original care înțelege totul chiar dacă unilateral și adesea cu o îngrozitoare naivitate.

Astfel, cuvintele pe care i le-a adresat lui Goethe referitor la tragedie sînt declarațiile unui geniu politic, pentru care întreaga cultură, artă, literatură și chiar religia sînt doar funcțiuni și mijloace ale statului, iar chestiunile culturale erau pentru el probleme de conducere statală a popoarelor, nu (ca pentru Goethe) ale dezvoltării omenești individuale. A definit tragedia — preferată, desigur de el, ca fiind forma de artă cu ecoul patetic cel mai puternic și cel mai direct asupra maselor — ca o școală a regilor și a popoarelor, adică un mijloc de instruire a spiritului statal și de răspîndire a simțirii eroice. De la marele scriitor, pe care-l avea în față, de la care afla că scrie el însuși tragedii, că, între altele, a tradus *Mahomed* de Voltaire, a căutat să stoarcă ideile sale despre raportul dintre tragedie și politică, dînd totodată sugestii și îndemnuri practice. Îl preocupa respingerea oricăror idei ce-ar putea să paralizeze pornirile spre acțiune și preocupările statale, fie aceste idei romantice, ca ideea destinului, fie ele iluministe, umaniste, ostile războiului și stăpînirii, ca acelea voltairiene din *Mahomed* și *Moartea lui Cezar*. Maxima grandioasă „politica este destinul“ (pe care numai el avea dreptul s-o formuleze, ca fiind singurul din acea vreme pentru care statul era, în modul antic, o forță creatoare de lume, nu doar o simplă ocupație omenească și un complex de scopuri) definește în modul cel mai succint raportul său cu forțele suprapersonale din care se hrănește tragedia : statul trebuia să fie instanța su-

premă pentru orice patos eroic. Nimic nu se afla în fond mai departe de Goethe : instanța supremă pentru acesta era polul opus statului, natura, el concepînd destinul numai sub forma unor fenomene naturale și culturale trăite de om ca individ, sau sub forma a ceva demonic revelat unui individ, nu sub aceea a unei acțiuni reciproce între stat, popor și persoană. Dar formularea acestei lumi opuse de către cel mai mare reprezentant al ei a fost pentru el ceva de neprețuit ; în această *persoană* uriașă se întretaiau lumea lui Napoleon fundamentată în întregime pe înrîurirea statului asupra omului superior, și lumea lui Goethe, bazată în întregime pe înrîurirea omului superior asupra naturii și a culturii. Venind din direcții contrarii, cei doi s-au întîlnit în cinstirea *marii umanități*.

Exista o temă istorică la fel de apropiată pentru conducătorul de state, ca și pentru plăsmuitorul de oameni, pe care reprezentăția teatrală le-a reamintit-o întîmplător în cursul întrevederii : Cezar, îndeosebi istoria morții lui. Atît Goethe, cît și Napoleon, schițaseră ca tineri planul unor tragedii despre Cezar, iar acum, întîlnindu-se pe culmea vieții lor, împăratul i-a propus poetului această temă ca pe o obligație de primul ordin. Ideea lui în această privință era pur politică, el se gîndea la o gloriificare a cezarismului în sens propriu, adică a acelui sistem statal ce se sprijină pe atotputernicia și autocratismul celui ce guvernează. Planul din tinerețe al lui Goethe era individualist, iar conform întregii sale naturi el n-ar fi putut înțelege această temă decît ca o tragedie a unui mare suflet singular, care intră în conflict cu legea universal valabilă și cu reprezentanții acesteia. Pe împărat nu-l interesa tragedia interioară a lui

Cezar, ca să nu mai vorbim de aceea a lui Brutus : ceea ce-i stătea la inimă era patosul eroic-politic revelat în prăbușirea unui stăpînitor al lumii. Cezar era modelul său, iar soarta propriei sale acțiuni trebuia să se clarifice prin moartea tragică a unuia egal cu dînsul. Aceasta nu era o sarcină poetică propriu-zisă, iar Goethe, dacă ar fi vrut să trateze ca poet moartea lui Cezar, n-ar fi putut da satisfacție celui ce-i sugera tema, ci ar fi trebuit să-l înalțe ca pe un adversar tragic pe Brutus, de care Napoleon avea nevoie numai ca de un dement și ucigaș. E fără însemnătate aici ce gîndea Goethe despre Brutus — cum se știe, el a denunțat asasinarea lui Cezar ca pe cea mai mare prostie din toate vremurile — o *tragedie* a lui Cezar nu era imaginabilă pentru el prin simpla împărțire în negru și alb, așa cum o cerea estetica politică a lui Napoleon. De aceea e lesne de înțeles că această propunere a fost pentru el „prea delicată“ : datorită naturii sale, el nu putea să scrie o tragedie politică a lui Cezar, iar una poetică i-ar fi displăcut împăratului aproape tot atît de mult cît și aceea politică-republicană a lui Voltaire. Dar atitudinea ambilor față de Cezar pune în lumină raportul lor reciproc : Napoleon vedea în poet un ajutor politic, Goethe vedea în împărat o mare personalitate singulară.

Pentru Napoleon, omenescul era doar un fenomen statal, pentru Goethe, statul era doar un fenomen omenesc. Goethe nu l-a privit niciodată pe Napoleon ca pe o figură politică, așadar nici în raport cu patria sa, ci ca pe un viguros fenomen al naturii, ca pe o întruchipare a unor forțe demonice care trebuia să-și urmeze calea de-a curmezișul popoarelor și al statelor și ale cărei acțiuni, chiar

dacă îi amenințau propria sferă de viață, le privea fără ură și iubire, dar cu acea venerație liberă de preocupări utilitariste și statale nutrită de observator în fața obiectului cercetat și a aspectelor de nepătruns ale acestuia. Goethe n-a deplîns sfîrșitul lui Napoleon cu sentimentalitatea caracteristică adoratorilor romantici ai eroilor, și tot astfel n-a condamnat sîngeroasa lui autocrație cu indignarea morală a patrioților germani, a republicanilor exaltați sau a liberalilor umanitariști. El l-a considerat drept un cutremur devenit om, o „puternică furtună a trufiei“, iar toate spusele sale directe sau indirecte despre Napoleon izvorăsc din venerația celui ce contemplă o făptură incomensurabilă a naturii, mai fără de preț pentru el decît altele, deoarece n-o cunoscuse ca pe Cezar sau pe Alexandru cel Mare, prin mijlocirea, mereu dubioasă pentru el, a istoriei, ci — caz unic în viața sa — cu proprii săi ochi, ceea ce-l făcea s-o simtă mai aproape chiar decît pe Frederic cel Mare, mai dominatoare, mai clasică, mai monumentală : un fenomen al naturii — căci pentru el era, în primul rînd un fenomen al naturii, nu unul istoric sau politic — sub înfățișarea unui cuceritor mînat de porniri demonice și sub aceea a rațiunii universale atotpătrunzătoare. Numai în acest sens l-a celebrat poetul pe împărat, sub masca lui Timur, în fastuoasa odă curtenitoare dedicată împărătesei Franței și, mai cu seamă, în convorbirile cu Eckermann. Nimeni n-a recunoscut în Napoleon, așa cum a făcut-o Goethe, spiritualitatea necondiționată, absolutismul exclusivist al ideii, dincolo de toate brutalitățile și de politica de interese. O asemenea întrupare a absolutului îl zguduia, pe el înțeleptul ce renunța și căuta mereu limitele ;

se bucura cu un fel de invidie elevată văzînd o forță primară căreia îi era îngăduit să se manifeste fără nici un fel de renunțare pînă la capăt, fie acesta și prăbușirea, urmîndu-și năvalnic drumul început, un drum de Prometeu, de Cezar sau de Mahomed, în același ritm și fără altă rezistență decît aceea demonică : *contra deum nemo nisi deus ipse*. Căci înțeleptul gata mereu să renunțe vedea în această trăire pînă la capăt, eroică și tragică, a vieții, oricît de puțin îi era îngăduit să-i fie părtaș, un har care lui îi era interzis. Într-un mod similar l-a apreciat și pe lordul Byron.

În opoziție cu această forță omenesc demonică a existenței și a destinului, acțiunile politice ale lui Napoleon și contra-acțiunile provocate de el îi erau indiferente sau supărătoare — așadar și războiul de eliberare ¹, pe care l-a considerat un eveniment pur politic. Era desigur omul cel mai neindicat să celebreze acest eveniment ; s-a achitat de obligație fără ură și fără iubire, scriind o piesă alegorică cu măști, în care schemele vagi ale sentimentelor și ale convingerilor născute în cursul luptei unui popor împotriva opresorului apar în modul cel mai general posibil, cel mai îndepărtat posibil de cazul concret, cel mai dezactualizat. *Trezirea lui Epimenide* este un comentariu cu lustru operetistic pe marginea unui eveniment din istoria universală, scrisă de un observator indiferent. Întrucît nu putea da glas celor ce-l interesau în această privință și fiind vorba de sărbătorirea *eliberării*, Goethe a luat totul doar ca pe o ocazie de a glosa de departe asupra anumitor legitimități

¹ Războiul din 1813—1815, împotriva lui Napoleon.

din viața poporului, legate de un prilej întâmplător pentru el, iar cum lucrul trebuia să capete formă dramatică, era necesar să-și pună înțelepciunea aforistică în gura unei mașinării alegorice. Sînt gînduri despre dragostea de patrie, dar nu expresia și autodescrierea vreunui entuziasm patriotic.

Patriotismul, ca dragoste de stat și națiune, nu-i era cunoscut lui Goethe, iar conform întregii sale naturi nici nu-l putea cunoaște. Nechibzuții care regretă lipsa la el tocmai a acestui patriotism comit aceeași greșală ca omul care cerea stejarului dovleci. Patriotismul nu este nici o îndatorire care se poate învăța, nici o convingere care se poate inculca (așa cum e, desigur, patriotismul mediu al presei și al maselor), ci, acolo unde e autentic și profund, ca la Kleist, Stein¹, Scharnhorst², Arndt³ (iar acesta, ca tot ce e autentic și profund, e mai rar decît se crede și nu are caracter de masă) presupune aptitudini sufletești înnăscute, un anumit entuziasm specific și originar în atitudinea față

¹ *Heinrich Friedrich Karl von Stein* (1757—1831) — important om politic german. Ca prim-ministru al Prusiei (1807—1808), a realizat reforme burgheze decisive: eliberarea țăranilor șerbi și organizarea orașelor. Meritele cele mai de seamă și le-a cîștigat prin activitatea neobosită și plină de însuflețire în direcția realizării unui stat german unitar.

² *Gerhard Johann David von Scharnhorst* (1755—1813) — general prusian, creator al noii armate prusiene bazate pe serviciul militar obligatoriu. A murit în urma unei răni căpătate la Gross Görschen, unde aliații au fost învinși de Napoleon.

³ *Ernst Moritz Arndt* (1769—1860) — om politic, colaborator al baronului von Stein, combatant împotriva lui Napoleon și poet. Scrieri: *Încercare asupra iobăgiei din Pomerania și Rügen* (1803), *Spiritul vremii* (1806—1818), poezii patriotice, chemări la luptă împotriva francezilor, pamflete antifecdale etc.

de stat, care poate fi transmis sau educat tot atât de puțin ca și geniul și destinul.

Fiecare spirit original stă sub o lege proprie, conform căreia eul și lumea lui se organizează concentric, o lege pe care el o poate numi stat, religie sau cultură ; acolo unde se ciocnește de alte orînduiri, le va subordona legii sale, sau, dacă acelea sînt mai puternice, se va prăbuși. Istoria geniilor e plină de asemenea conflicte între cultură și stat, între cultură și religie, între religie și stat, adică de lupta între diferite autonomii. Goethe era prea solid ancorat în legea sa, pentru ca patosul ideii de stat din timpul războaielor de eliberare să-l poată dezrădăcina, apoi era prea onest, pentru ca să se alăture la o convingere ce nu-i era înnăscută, era prea puțin impresionist, pentru ca să se lase influențat de o clipă furtunoasă. Un spirit original nu are de ascultat altă lege decît aceea ce-i e înnăscută, și numai pentru că imensa majoritate a oamenilor trăiesc din derivate și nu întruchipează *original* o lege proprie, ci preiau una dată de spiritele originare, întrupată sau reprezentată de conducătorii spirituali sau lumești, numai din acest motiv există dreptul de a li se cere ascultare față de cutare și cutare lege statală, morală sau religioasă : căci cine nu este el însuși o asemenea lege trebuie s-o aibă, cine nu *întrupează* o idee trebuie să *slujească* una. Dar față de acela care este el însuși o idee întrupată într-un om, o reîncarnare a uneia dintre eternele idei originare, ca Goethe, Napoleon, Christos, față de acela, orînduielile temporare existente, ca să nu mai vorbim de revendicările zilei, fie ele cît de nobile, nu au nici un drept : asemenea oameni nu sînt niște mici euri, ci forțe cosmice.

Firește, nu întotdeauna se poate stabili de îndată dacă un rebel împotriva legilor existente este un ins oarecare sau noua întrupare a unei idei originare, un Catilina sau un Cezar, un sectar sau un Mintuitor (nu numai succesul decide în privința aceasta) ; ca atare, sub presiunea evenimentelor, reproșurile sau cerințele în legătură cu lipsa de credință, de moralitate sau patriotism sînt de înțeles, cită vreme un oarecine nu s-a dovedit în fața tuturor ochilor ca un îndreptățit purtător al unei noi solii. Puțini oameni însă s-au dovedit așa ceva în măsura lui Goethe. Ceea ce era, ceea ce ni-l face atît de prețios, ceea ce trebuie să întrupeze și ceea ce constituia solia lui în lume n-ar fi putut să existe, dacă ar fi avut virtuțile lui Körner, iar mai înainte de a-l acuza pentru lipsa unei virtuți poate dezirabile, să ne reamintim ce-i datorăm ca urmare a unei aptitudini pe care acea virtute o exclude : modul său atotpătrunzător de a privi natura și oamenii nu se putea însoți cu o pățimașă dragoste față de stat. Avem mulți patrioți, dar numai un Goethe, și chiar pentru germanism, chiar pentru statul și națiunea germană bărbatul acesta, prin felul său de a fi-așa-și-nu altfel, este mai important decît toți cîntăreții libertății la un loc. N-ar fi fost necesar să stăruim asupra acestui lucru, dacă iscodirea plată și le-neșă la minte a convingerilor n-ar fi revenit mereu asupra lui, din miopie față de însușirile ome-nești și față de realizări, încercînd să înlocuiască în cumpăna valorii operele și creațiile pentru ea neînțelese cu *opiniile* controlabile chiar și de cei mai nerozi. În felul acesta, însă, se pun piedici, spre paguba generală, autorității și înrîuririi ci-

torva spirite indispensabile pentru cultura germană. Pentru noi au valoare doar creația și realizările : opiniile nu sînt decît simple reacții de moment și se schimbă după nevoie de-a lungul anilor. Cine a fost mare și a creat lucruri mari se află dincolo de critica făcută pe baza opiniilor, iar întrebarea dacă cineva a avut convingeri simpatice sau antipatice nu are ce căuta în istoria spiritului.

Atît despre patriotismul lui Goethe și despre atitudinea lui față de Napoleon, singurul prin care sfera sa individuală de viață a intrat în contact *nemijlocit* cu istoria universală : căci însăși participarea lui la campania în Franța a fost aproape doar o călătorie a unui observator particular printre amănunte sociale, statale, chiar de științe naturale, iar nicăieri istoria nu l-a atins intim. Pînă și celebrele cuvinte rostite cu prilejul canonadei de la Valmy referitor la începutul unei noi epoci sînt acelea ale unui călător particular care privește în jurul său dintr-un punct de popas istoric. Persoana lui Napoleon, oricît l-ar fi considerat doar un fenomen omenesc, a fost și pentru el, tocmai ca atare, un aspect al istoriei universale care, ca întrupare omenească a statului, l-a îndemnat, pe el apoliticul, spre o nouă recunoaștere a forțelor istorice, a relațiilor reciproce dintre destin și suflet, dintre indivizi și popoare, dintre demonic și geniu. Tot ceea ce a gîndit Goethe în anii de mai tîrziu despre stăpînitori, popoare, stat și demonism, despre modul cum istoria rezultă la origine din cele omenești s-a aflat esențialmente sub influența apariției lui Napoleon. Convorbirile cu cancelarul Müller și cu Eckermann sînt

pline de această nouă experiență care, ca toate experiențele goetheene, a putut fi făcută numai printr-un contact vizual direct, nu prin lecturi.

BETTINA

Aproape în aceeași vreme, cînd, prin întîlnirea cu Napoleon, viața lui Goethe era împinsă foarte departe în istoria universală, o altă cunoștință îl aducea înapoi în sfera personală cea mai subiectivă : Bettina Brentano. Prin importanța căpătată pentru Bettina, a cărei celebritate și ale cărei realizări propriu-zise se bizuie pe această cunoștință, evenimentul a fost luat mai în serios decît merită și în privința vieții lui Goethe ; datorită impetuozității exaltate și locvace a confesiunilor Bettinei s-a trecut cu vederea peste cît de puțin a însemnat și putea să însemneze ea pentru Goethe. Scrisorile pe care i le-a adresat Goethe sînt aproape doar o apărare delicată și superioară împotriva unei dăruiri greu de suportat și sterilă, iar dacă sîntem mai atenți la ton decît la fraze simțim cît de împovărător devenise treptat pentru poet, după prima impresie înviorătoare făcută de vioiciunea neobișnuită a Bettinei, acest spiriduș feminin, prea plin de viață ca să fie neglijat cu totul (abstracție făcînd de relațiile prietenești tradiționale dintre familiile Goethe și Brentano) și totuși prea lipsit de măsură, prea dezordonat și chiar iresponsabil, ca să poată fi pentru maturul Goethe mai mult decît o bucățică de om văzută și clasificată dintr-o aruncătură de ochi. Pentru mama lui Goethe, în orizontul limitat și în tihna

Frankfurtului, ființa nepăsătoare și iresponsabilă era firește o apariție înviorătoare ce-i extindea universul; prin însăși firea-i de femeie, era lipsită de acel soi de responsabilitate față de un întreg armonios, care constituia o trăsătură caracteristică a fiului ei și putea privi cu plăcere, fără exigențe și fără măsură, vitalitatea, însuflețirea, toanele, chiar și extravaganța generoasă sau răutăcioasă a Bettinei. Drumul Bettinei spre Goethe a trecut pe la mama acestuia și greu ar fi suportat-o poetul atît de mult pe exaltata plină de temperament, indiscretă și adesea lipsită de tact, prea zeloasă cu orice preț și în orice ocazie, dacă respectul față de mama lui și amintirea mamei ei ¹, pe scurt pietatea față de propriul său trecut nu i-ar fi impus indulgență și răbdare. Numai în lumina acestei pietăți putea ea să-l ajute și în munca lui — o cerință pe care maturul Goethe o avea față de oricine voia să rămînă prieten cu el, atunci cînd o iubire senzuală-spirituală, capabilă să dea avînt și clocot întregii lui existențe, nu înlătura întrebarea obiectivă de apreciere : „ce însemnătate are omul acesta pentru opera mea ?” Bettina putea să-i fie utilă ca un auxiliar al memoriei, datorită relațiilor cu mama lui, în munca de pregătire a lucrării *Poezie și adevăr*, deși trebuia să se țină în gardă față de fantezia ei romantică, nu chiar mincinoasă cu bună știință, dar

¹ Pe mama Bettinei, Maximiliane von Laroche, Goethe o cunoscuse în vara anului 1772 la Thal, ca oaspete al părinților ei, oameni de aleasă cultură. Sophie von Laroche era o apreciată scriitoare și patrona un frecventat salon literar. Purtînd cicatricele iubirii fără speranță pentru Charlotte Buff, poetul a fost la un pas de a se îndrăgosti de frumoasa Maximiliane, o fată „cu ochii cei mai negri cu puțință și cu o față cum nu se poate mai pură și mai înfloritoare” (*Poezie și adevăr*).

mereu clocotitoare, lipsită de scrupule, gata să amestece și să încurce lucrurile, pentru care un motiv inventat, frumos și productiv sub aspect poetic era mai de preț decît faptele. Granița dintre vis și realitate, pe care n-o respecta nici un romantic, era în genere inexistentă pentru Bettina, care avea o noțiune total negoetheană despre poezie, considerînd-o o abolire a realității printr-un joc arbitrar al sufletului individual frumos, avîntat și vrăjit.

Tot ceea ce a publicat, dar mai ales *Corespondența lui Goethe cu un copil*, constituie o mărturie pentru felul în care o realitate e distilată sau aurită ca să corespundă cu bunul plac al eului ei visător pînă dincolo de limitele îngăduite — și cu tot entuziasmul ei pentru măreție și noblețe, cu toată nevoia pătimașă de a juca rolul de mamă și de fiică, de a diviniza și de a compătimi, de a se maimuțări și de a răsfața, ea nu era lipsită de vanitate personală, chiar de răutate, exagerînd actoricește ceea ce simțea, jucînd teatru și imitînd, foarte conștientă, chiar în plină înflăcărare, cît de înflăcărată este și cît de bine-i stă, nu de-a dreptul mincinoasă, dar fără nici un respect față de realitate și prin aceasta într-un pericol permanent de a se minți pe sine însăși și de a se arăta fără vrere lipsită de tact față de ceilalți : toate însușiri care lui Goethe mai mult îi repugnau decît îl atrăgeau și la care se adăuga o vivacitate fără astîmpăr, precum și o spiritualitate exagerată, aprinsă, afectată, din pricina că-rora farmecul și temperamentul ei deveneau insuportabile pentru poet. Cu aptitudinile ei n-avea ce face, căci de însuflețire și înflăcărare nu avea nevoie, poezie și spirit avea el destul, iar divi-

nizare găsea și altundeva. Trupește nu era pe gustul lui : nici puritate de față, nici maturitate de femeie, nici copilărește destul de dulce, ci un amestec disarmonic de iresponsabilitate puerilă, de exaltare băiețească și de senzualitate feminină. Așa s-a ajuns la ruptură, atunci cînd gelozia ei s-a manifestat fără reținere față de doamna Goethe, într-un mod totodată brutal și arogant. Avem însă impresia că pentru Goethe acest prilej, suficient pentru a se despovăra de incomoda adoratoare, a fost foarte binevenit.

Bettina Brentano n-a lăsat în viața lui Goethe nici o urmă adîncă, deși și-a dat oarecare osteneală, chiar falsificînd, ca monumentul pe care i l-a ridicat ea lui să apară ca un monument ridicat de el ei. Scrisorile lui Goethe către dînsa nu se numără printre cele mai importante ale sale, deși sînt instructive ca probe ale unei relații și ale unui comportament irepetabile ca atare în viața lui, ca mostre ale unei apărări pedagogice și ale unei înclinații de unchi, totodată prevenitoare și rezervată. Este concludent pentru răceala nebiruită a lui Goethe față de feminitatea Bettinei faptul că ea nu i-a inspirat nici o poezie adevărată. Ea însăși a socotit lucrul acesta ca un prejudiciu și a încercat să-și revendice sonetele către Minna Herzlieb, cum de altfel a înfrumusețat și încălzit cam artificial corespondența lui Goethe cu ea. Cîteva dintre trăsăturile comportamentului ei și ceva din impresia făcută asupra poetului, nu însă chiar ființa și chipul ei, par a se recunoaște în personajul Luciane din *Afinitățile elective*, în care se întruchipează agitația vie și neastîmpărată, incomodă, chiar dăunătoare în ciuda bunelor intenții, plină de farmec sau dezordonată în chip supărător a unui talent iresponsabil.

BEETHOVEN

Bettina, care prin temperament era înclinată să pună în contact și să amestece cele mai diverse sfere de viață — un corolar al înclinației pur feminine de a învălmăși și dezorganiza orice structură ordonată — a vrut să mijlocească și întâlnirea dintre Goethe și Beethoven, titanul muzicii, inconciliabil prin natura și chemarea sa cu marele geniu plastic ; pe Bettina o îmboldea impulsul confuz de a bolți pentru entuziasmul ei neselectiv un panteon general din toate mărimile și pe cât posibil din toate contradicțiile. Cum capacitatea plastică supremă și cea muzicală supremă se exclud, cei doi stăpînitores ai acestor domenii, chiar dacă de departe se vor fi admirat, se puteau întâlni în cel mai bun caz într-un mod politicos și cu recea prețuire arătată însușirilor profund străine. Acesta, cel puțin, era necondiționat cazul în ceea ce-l privește pe Beethoven, deși Goethe putea fi pentru el, care trăia independent în sonora-i lume de vis, ca muzician, nu un creator de imagini, conducător sau interpret al lumii, ci doar un stimulent sau un prilej de vrajă : Beethoven nu putea nicidecum să prețuiască opera lui Goethe ca pe o valoare de sine stătătoare, ci doar ca pe un fermecător punct de plecare pentru melodiile lui. Căci pentru muzician — cu cât mai necondiționat și mai suveran era muzician — *cele văzute*, a căror proslăvire și exprimare concretă, a căror interpretare și veșnicire constituiau munca lui Goethe, erau pentru el numai o lume de aparențe ce trebuia dizolvată în șuvoiul sonor al sufletului lipsit de vedere și aflat în extaz. În

ce-l privește pe Goethe, el îi putea folosi și înțelege pe muzicienii ale căror sunete erau doar acompaniamentul, sublinierea și ornamentarea chipurilor și mișcărilor sale vizibile : așadar o muzică menită să slujească, nu să domine, în nici un caz absolută. Dar tocmai Beethoven a eliberat total muzica de lumea vizuală goetheană.

Și în privința aceasta i s-au făcut lui Goethe reproșuri care provin din necunoașterea necesităților și a specificului firii sale. Tocmai pentru că era Goethe, el nu trebuia și nu putea să înțeleagă nimic din muzica absolută, iar exigențele formulate în privința aceasta aparțin aceleiași nevrozii ca acelea referitoare la patriotismul său : dacă li s-ar fi conformat s-ar fi anulat pe sine. Un om mare multilateral nu există pentru a poseda toate însușirile bune posibile și dezirabile sau a înțelege totul, ci pentru a recepta universul ca întreg în forma ce-i e proprie doar lui : oricât de necondiționată ar fi mărimea lui, această formă unică exclude pentru el alte forme de înțelegere și întruchipare a lumii ; universalitatea lui se bazează pe universalitatea materialului, pe cuprinderea exhaustivă a conținutului, nu însă pe multilateralitatea, ci pe unitatea formei, adică a metodei, a ținutei, a stilului.

Din acest motiv un mare poet nu poate fi niciodată în același timp și un mare muzician, tot așa cum o sferă nu poate fi un cub, chiar dacă e confecționată din același material. Chiar dacă muzica și poezia se trag dintr-o rădăcină comună și au fost cândva unite, aceasta nu schimbă nimic din faptul că, după ce s-au separat, se supun unor legi diferite, iar tentativele întreprinse de un mare geniu de a reface ulterior în mod con-

știent unitatea originară prin adăugare, îmbinare sau amestec într-o operă sintetică pot da un produs hibrid remarcabil și chiar grandios, dar ele siluiesc atît poezia cît și muzica în ceea ce au ele mai propriu. Așadar nu ca muzician putea Beethoven să aibă importanță pentru Goethe, iar faptul că Zelter a rămas consilierul și adjutantul lui Goethe în problemele de muzică nu este — cum vor unii — cauza neînțelegerii poetului față de Beethoven, ci doar un simptom pentru relațiile sale cu muzica, datorită cărora nu-i stătea în putere să se apropie prea mult de Beethoven. Pentru el muzica avea preț ca înfrumusețare, alinare, stimulent, nu însă ca o expresie absolută a lumii, așa cum o înțelegea și o realiza Beethoven.

Pe deasupra, este de la sine înțeles că lui Goethe nu-i puteau fi pe plac „personalitatea extrem de neînfrînată” a lui Beethoven, umbra lui îndîrjire de titan, care nu-și dezmințea fondul etern nici în viața cotidiană, care voia să-și impună întreaga greutate interioară și în fața societății, așadar pe un cu totul alt teren, mîndria neamabilă de artist a unei inimi singuratică, sensibile și preapline, opiniile și manierele republicane : căci Goethe era cel din urmă care să admită la un geniu, fie el cît de uriaș, o nesupunere față de legile societății și o poziție de ins excepțional, așa cum le pretindea Beethoven la modul romantic, tocmai ca geniu. Înzestrat nativ cu bune maniere și cu cel mai fin simț al distanței, care sînt în mod egal o chestiune de cadență a inimii, ca și de distincție, Goethe însuși n-a respins nici în tinerețe, nici chiar în perioada de „Furtună și avînt”, recunoașterea bunelor purtări în societate și chiar a prejudecăților, acceptarea tacită a limitelor și a mă-

surii, chiar și a celor prea înguste, în ciuda sentimentului forței, a exaltării și a conștiinței mărimii sale; brutalitatea și izbucnirile titanice în lucruri neesențiale îi apăreau autorului lui *Torquato Tasso* și al *Afinităților elective* ca o lipsă de maturitate. De dragul disciplinei și a măsurii el renunțase și pătimise, astfel că dezaproba pe cel ce le lua în ușor, oricine ar fi fost acela. Așa trebuie înțeleasă și cunoscuta scenă de pe străzile Teplitzului, când Beethoven, referindu-se la unicitatea lui, s-a comportat cu o grosolanie de geniu, iar Goethe, politicos, nu din respect față de suverani ca indivizi sau din ignorarea superiorității proprii față de împăratul Francisc¹, ci din tacita recunoaștere a formelor simbolice și a tradițiilor, ai căror purtători ocazionali erau anumiți principii și a căror relativitate în fața forțelor eterne îi era desigur tot atât de cunoscută ca și relativitatea politeței, a datinilor și a costumelor. În vreme ce vedea aici legitatea și nu aspectul personal, luînd în mod conștient convențiile ca atare și respectîndu-le, Goethe le era mai puțin subordonat decît Beethoven, care se revolta cu o gravitate inutilă împotriva lor, trăgînd cu *tunurile* geniului în vrăbiile cotidianului — în acest caz, Goethe a fost nu doar mai liber și superior, ci și mai profund decît titanul cu o comportare nelalocul ei².

¹ Francisc I al Austriei, fost pînă în 1806 și împărat al Germaniei.

² Cunoscuta scenă a avut loc în anul 1812, cînd cei doi titani se aflau în stațiunea balneară cehă Teplice. Incrucîșîndu-li-se drumul cu familia imperială, Beethoven a pășit cu capul în piept înainte, iar Goethe a făcut loc, salutînd.

AFINITĂȚILE ELECTIVE

De altfel, personalitățile cele mai viguroase și evenimentele cele mai mari nu mai erau acelea care să poată exercita o înrîurire foarte profundă asupra lui Goethe: cu cît mai mult se consolida în cele legiuite, cu atît mai puțin depindea de fenomenele excepționale, cu atît mai importante sub aspect simbolic deveneau pentru el de la un an la altul trăsăturile neînsemnate, mereu repetate ale normalului (ceea ce nu e identic cu comunul), în care se relevă eternul. Ceea ce a spus despre natură :

*E-o lege-n orice plăsmuire vie,
Și nici în cele mari nu-i silnicie*

este valabil și pentru el. Oricît de mult și-ar fi îndreptat atenția, chiar admirația spre excepțiile surprinzătoare, acestea aveau totuși importanță pentru el mai mult în strădania de a descoperi și delimita regulile, iar patologicul îl cerceta, deoarece tipul nu poate fi stabilit mai clar decît observînd abaterile și deformările. Pe măsură ce înainta în vîrstă, alături de unic, individual, neobișnuit, excepțional pînă la miracol în sus și grotesc în jos, avea în fața ochilor ceea ce era corect, sănătos, just, solid și legiuit, spiritul și exigența fiind pentru el țelul adevărat al contemplării, al cercetării și al dorinței. Miracolul nu mai trebuia să-l copleșească, excepția să-l deruteze, caricatura să-l tulbure, ci să-l conducă și să-l confirme în norma inviolabilă. Iar dacă fiorul, adică venerația fertilă, rămînea și pe atunci pentru el partea cea mai bună a umanității, existența acestuia, ca și în anii tineri, era menită a-i provoca uimirea : în ce-l pri-

vește nu mai era nevoie de obiecte neobișnuite și de crize violente pentru a isca acel fior — cu cît mai potolit curgea largul fluviu al vieții sale, cu atît mai pur și mai gingaș putea să fie ceea ce-l mișca, cu atît mai sigur oglindea el pînă și aspectul cel mai mărunț.

Pe măsură ce trăirea dobîndea pentru el, în locul valorii sentimentale de moment, o valoare simbolică eternă, poetul avea mai puțină nevoie, ca stimulent și reînnoire sufletească, de oameni și destine unice și zguduitoare, așa cum îi fuseseră familiare și necesare în perioada titanică, ba chiar de imagini și de un mediu monumental, ca acelea cu ajutorul cărora își educase calmul în anii de tranziție dintre furtuna titanică și măreția clasică. Ceea ce cunoscuse ca valori majore își încorporase, iar diversitatea infinită a detaliilor neînsemnate o orînduia în spiritul său după formele fundamentale importante care-i erau înnăscute sau pe care și le cristalizase maturizîndu-se. Ce-i drept, receptivitatea, sensibilitatea sau capacitatea de a iubi nu i se micșoraseră : se schimbaseră doar distanța față de propria-i emoție, modul în care și-o înscrisa. Mai înainte de toate, nici iubirea nu mai era pentru el universul, o iubită nu mai reprezenta pentru Goethe axul de moment în jurul căruia se rotea lumea, ci un indiciu al forțelor sub imperiul cărora i se afla viața. Chiar și din acest motiv femeile care se credeau geniale ca Bettina îi rămîneau departe : nu avea nevoie de femei care să-l conducă și să-l stimuleze ; cum și altminteri gustul său în cele amoroase se îndrepta spre frumusețea calmă și senzualitatea dulce mai curînd decît spre feminitatea arzătoare patetic și entuziastă spiritualicește, pe atunci — mai dispus decît în tinerețe să-l recunoască pe Dumnezeu nu în

stihii și furtună, ci în adierea ușoară — era captivat de figura încântătoare și suferindă a unei fete. Cea mai mare și cea mai importantă operă a acestei vârste a fost decisă și de impresia produsă de Minna Herzlieb : firește lumea plăsmuită în operă nu e purtată și adusă la viață de Minna, nici măcar problema nu e formulată prin imaginea ei, așa cum trăirea iscată de Friederike formulase problema Margaretei, sau trăirea pricinuită de Lotte *Suferințele tinărului Werther* — dar această înțelnire a dat masei amorfe existente în sufletul scriitorului imboldul de a se cristaliza.

Dragostea lui Goethe pentru Minna Herzlieb nu este o pasiune mistuitoare sau atotpătrunzătoare ca aceea pentru Lili, pentru Lotte sau chiar pentru Ulrike von Levetzow — este gingășia profundă a unui prieten patern față de o făptură pasivă, grațioasă și tragică, o simpatie melancolică și senină, hărăzită din capul locului unei înțelepte renunțări, pentru a rămîne mai presus de un destin față de care îndrăgostiții trebuiau să rămînă lipsiți de apărare. Încă o dată Goethe ajunsese la un punct cînd renunțarea îi apărea ca o formă fundamentală a existenței sale, ba chiar a oricărei existențe omenești. Totuși pe treapta de-atunci el nu mai considera renunțarea drept o suferință pur personală din pricina căreia să se teamă că se va prăbuși tragic, ca în perioada *Suferințelor tinărului Werther*, n-o mai resimțea drept o obligație morală și socială, ca în perioada *Ifigeniei în Taurida* și a lui *Torquato Tasso*, ci drept un destin imuabil căruia omul îi e supus asemenea unei legi a naturii, asemenea morții înseși, fapt ce n-o făcea mai puțin dureroasă, ci doar o elibera de clocotul subiectiv. La fel ca tinărului, îi era dată și îi rămăsese, supraabundentă și punînd în

mişcare totul, însușirea naturală de a fi în chip nesfârșit fermecat, capabil de suferință și dorință ; încă nu se dezvățase să rîvnească frumosul și să suferă din pricina lui : ajunsese totuși acolo, încît nu numai să-și subordoneze voluntar unei legi pasiunile, fapt pe care-l învățase și Goethe cel din Italia, ci și să recunoască în înseși aceste pasiuni, ba chiar în destin niște simptome, consecințe și forme ale legii eterne. Această lege eternă o resimțea și o interpreta cu o privire mereu mai profundă, dar și mereu mai exclusiv sub imaginea acelei forțe care devenea pentru Goethe din ce în ce mai mult unica reprezentantă a cosmosului : natura. La început, natura fusese pentru el centrul de forțe al eului său, în cele din urmă devenise sfera cea mai dinafară în care era închisă lumea.

Să trecem în revistă pe scurt formele sub care a evoluat la Goethe opoziția dintre om și lume : mai întîi ca luptă între eul natural, creator, împotriva societății, fie aceasta reprezentată de zei, eroi sau burghezi (treptele reprezentate de *Prometeu*, *Goetz von Berlichingen*, *Suferințele tînărului Werther*), apoi ca tensiune între destinul omenească și legea morală, tensiune ce includea și totodată ridica la un nivel mai înalt amintitul conflict anterior (treptele reprezentate de *Ifigenia în Taurida*, *Torquato Tasso* și *Anii de ucenicie a lui Wilhelm Meister*). Așa cum în ideea destinului sînt incluse totodată eul cu pasiunile sale și societatea cu îngrădirile ei, supunîndu-se împreună legii morale, tot astfel, pe această a treia treaptă a sa, Goethe abordează încă o dată cei doi poli schimbători ai veșnicei tensiuni în lumina unei idei superioare : el consideră destinul și legea ca două funcțiuni ale naturii, o natură concepută într-un sens atît de larg, încît pasiunile omenești, institu-

țiile sociale, legile morale și evenimentele întâmplătoare, împreună cu întrepătrunderile și acțiunile lor reciproce, emană din acest centru unic, indică acest centru care participă la toate forțele vitale și care le leagă și le transformă pe toate. Natura, la începutul carierei lui Goethe simbol al geniului, al libertății creatoare egocentrice, a devenit pentru el, de-a lungul unor ani de renunțări, de cercetare și de înțelepciune, simbolul celei mai stricte necesități suprapersonale, fără a-și pierde semnificația originară, ci incluzînd-o în ea. Întreaga evoluție a lui Goethe nu constă în înlocuirea unor însușiri anterioare prin altele, ci într-un adaos concentric, care poate însemna, firește, totodată o voalare și o refulare — așa cum se întâmplă cu adăugirea unor noi inele de vîrstă la copaci, inele care nu le înlătură pe cele mai dinainte, ci doar le învăluie și le fac să apară mai puțin importante în raportul lor cu ansamblul masei.

Din înțîlnirea sensibilității goetheene cu această nouă și cuprinzătoare noțiune a unei forțe ce se manifestă concomitent în voința omenească, în destin și în dezvoltarea legitimă și pe care Goethe, chiar dacă n-a numit-o natură, a conceput-o totuși pornind de la observarea naturii, au rezultat *Afinitățile elective*. Opera aceasta nu este expresia unei pasiuni unice, ca *Suferințele tînărului Werther*, nu este o panoramă a categoriilor sociale și a treptelor formării, ca *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, ci solia unor forțe aflate mai presus de persoană și a efectului lor asupra vieții sufletești, morale, sociale a omului luat ca ins. Ceea ce voia să înfățișeze aici Goethe au fost mai întîi nu propriu-zis pasiunile și sentimentele, ca o mărturisire a propriilor sale dureri, precum

în *Suferințele tânărului Werther*, nici diverse categorii de oameni, stări, moravuri și aventuri simbolice ca în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, ci legi omenești — legi ale naturii, ale destinului sau ale moralei. Aceasta reiese și din titlu, care e preluat din științele naturii, așa cum cel al *Suferințelor tânărului Werther* e preluat din viața sufletească a oamenilor, iar cel al *Anilor de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* din instituțiile sociale. De asemenea, *Afinitățile elective* nu au un erou, de la care să iradieze acțiunea sau la care să se raporteze, în jurul căruia să se grupeze : figurile apar simetric perechi, aproape schematic, iar acțiunea se desfășoară mai puțin prin personaje, încă mai puțin datorită lor, cât mai ales între ele. Personajele sînt mai puțin purtătoare ale unor acțiuni și însușiri, sau expresii ale unor pasiuni, cât mai ales reactivi prin care se dezvăluie destine și procese, în felul în care pilitura de fier e ordonată de magnetism. Pasiunile, destinele, chiar însușirile acționează în această operă a lui Goethe, ca să spunem așa, mai independent decît în operele anterioare, ca și cînd ar fi existat mai înaintea personajelor prin mijlocirea cărora ies la iveală și mai întîi ar fi luat în stăpînire aceste personaje.

Și chiar așa și este : în autorul acestei opere forțele suprapersonale au existat anterior cel puțin sufletește (probabil că și temporal, dar asta este mai puțin important), fiind mai originare, mai fierbinți decît viziunea caracterelor ce acționează sau suferă, decît mediul lor sau sentimentul suferințelor lor. Aceasta constituie de asemenea o deosebire principală între *Afinitățile elective*, pe de-o parte, și *Suferințele tânărului Werther* și *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* pe de alta. În *Suferințele tânărului Werther*, emoția și chipul,

chiar trăsăturile fundamentale ale acțiunii sînt date, sufletește, aproape concomitent. În *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* elementul originar e constituit de observarea anumitor stări sociale și caractere. În *Afinitățile elective*, originea se află în noile cunoștințe ale lui Goethe despre legitatea naturală a destinului, a pasiunii și a societății. Centrul în jurul căruia își grupează el acum materialul preluat din lume nu mai este sentimentul universului întruchipat în aspectul irepetabil (treapta *Suferințelor tînărului Werther*), nici contemplarea generalului în chipurile individuale (treapta călătoriei în Italia, a *Anilor de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*), ci ideea legii aflate mai presus de tot ceea ce este individual. Sub stăpînirea acestei idei, sentimentul și ochiul nu încetează a funcționa, tot așa cum pe treptele anterioare ale creației lui Goethe nu era scoasă din funcție ideea : atîta doar că rolul conducător în lupta dintre forțele sale a fost preluat de aceea dintre ele care trăiește sub imperiul legilor, iar lumea (care era altădată o clipă de sentiment creator, apoi un spațiu ocupat de figuri puse în mișcare) e concepută ca un întreg de forțe active. Aceste trei moduri de a concepe universul nu se contrazic la Goethe și nu se exclud reciproc — ele se contopesc, alternează sau se stratifică, întocmai ca amintitele inele de vîrstă ale copacilor. De asemenea, gradul și plenitudinea pasiunii sînt independente de organul diriguitor al plămuirii.

Aceste legi nu pot fi gîndite separat de caractere, tot astfel cum despre creștere și ofilire nu știm decît datorită faptului că există plante. Goethe a descris caracterele numai pentru că avea nevoie de ele, și în măsura în care avea nevoie de ele pentru revelarea, pentru concretizarea legilor :

aceasta nu însemnează că respectivele caractere sînt schematice, că suferă de lipsa unui suflet individual. Tocmai aceasta a fost priceperea și arta lui Goethe, chiar voința și secretul său în *Afinitățile elective*, anume că înseși *legile* (cuvîntul este insuficient și nu cuprinde întreaga plenitudine ce rezidă în el pentru Goethe) sînt individuale pînă la un grad necunoscut mai înainte, atingînd aspectele cele mai individuale, că legitatea răzbate și domeniul considerat pînă atunci ca un spațiu propriu al accidentalului și al arbitrarului. Pentru Goethe, legile nu sînt elemente matematice statistice, din pricina cărora acționează sau de care se sfărîmă arbitrarul și accidentalul, ci subtile forțe elastice, chiar indivizi, fiecare mișcare, cît de delicată, a sufletului și a trupului deosebindu-se parțial de accidental, nu prin rigiditate, și de arbitrar, nu prin îngustime, ci prin posibilitatea de a fi interpretate pornind de la un centru comun și prin ordinea lor, dacă nu exprimabilă în formule matematice, totuși reprezentabilă în simboluri arhitectonice. În *Afinitățile elective*, Goethe dorește să înfățișeze, într-un domeniu ce poate fi cuprins cu privirea, tocmai această ordine manifestată în chipuri și evenimente omenești. Credința lui era că a lărgit domeniul fenomenelor care pot fi cercetate, exprimate prin legi și descrise prin mijloace senzoriale, iar în *Afinitățile elective* a expus rezultatele acestei călătorii de explorare în domeniul pe care l-a smuls întîmplării învăluite în ceață și destinului orb, afiliindu-l ordinii sfinte și învederate, deși plină de taine, a naturii.

Noțiunea lui Goethe despre legitatea naturii în ceea ce privește destinul nu anulează libertatea, motiv pentru care *Afinitățile elective* nu sînt un

roman al destinului, în sensul în care *Oedip* de Sofocle este o dramă a destinului. Căci Goethe extrage legitatea nu din necesitatea inevitabilă, ci din ordinea infailibilă. În locul forței rigide ce făurește, ca o cauză originară, lanțurile cu care destinele încātușează într-un spațiu dat voințele și întâmplările, în locul *fatum*-ului lui Sofocle (și al eredității ibseniene), la Goethe apare viața în neconținută mișcare, iradiind spații, caractere și relații, corespunzător unor tainice forțe formative intrinsece, întruchipându-se în ele, tot conform unor legi, adică ordonate sensibil, însă nu statornicind între iradierile ei legături cauzale ori logice. Căci viața nu naște aceste iradierii ale sale, ci le implică. Noțiunea goetheană de lege trebuie ținută departe de orice reprezentare cauzal-mecanică. O acțiune nu urmează din alta cu o consecvență logică, tot astfel cum din sămânță floarea și fructul nu urmează cu o consecvență logică : sămânța este ea însăși floare și fruct, și doar pentru cel ce observă fenomenul nu e posibil altfel decât să cunoască în timp (sau să interpreteze ca o succesiune de cauze și efecte, conform alcătuirii spiritului nostru prizonier al timpului) ceea ce se află în chip atemporal laolaltă. Exact conform acestei analogii cu relațiile dintre germene, floare și fruct trebuie să înțelegem și noțiunea de lege a lui Goethe, noțiunea lui de destin și caracter din *Afinitățile elective*. Fiecare caracter nu numai că își creează destinul, el este destin prin chiar felul său de a fi așa și nu altfel și nu e subordonat unei legi separate de el, ci este legea însăși, o pune în acțiune, o dezvoltă, o face vădită, fără s-o știe, dar cu știința, cu preștiința scriitorului, cam în felul în care cercetătorul ce găsește o ghindă cunoaște dinainte, pornind de la ea, stejarul, con-

form legilor știute de el ale acestei plante — numai că în artă această devenire și cunoaștere se realizează în individ, nu doar în gen. Farmecul, sub aspect tehnic al unei creații de artă cum sînt *Afinitățile elective* constă în aceea că Goethe, știind mai dinainte toate cele ce vor urma (anume acțiunea) și îmbrățișînd cu privirea toate cele concomitente (anume legea), ne conduce treptat pe noi, neștiutorii, spre destine, întîmplări și acțiuni, care par a se dezvolta din caractere și din întîlnirile lor. În felul acesta ne lasă să aflăm treptat, în amănunte, ceea ce el vede în ansamblu și ne îngăduie, sub iluzia captivantă a unei acțiuni, contemplarea transparentă a unui mister, care i-a fost revelat, dar despre care nu poate vorbi decît în parabole. Ne permite așadar să privim dinafară ceea ce el vede din interior și ne redă în dimensiunea timpului, ca întîmplări, ceea ce el posedă în dimensiunea spațiului, ca imagine.

Această împletire a unei clarități de la sine înțeleasă, chiar a unei logici în amănunte și în succesiunea prezentării, cu intuirea unui centru inexprimabil al tuturor amănuntelor și a unei taine pentru noi ascunse, dar pentru autor dezvăluite, constituie farmecul tuturor operelor literare plastice — este, îndeosebi, farmecul *Anilor de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, numai că acolo destinul tainic este implicat în romanul însuși, iar taina, cel puțin aparent, exprimată ; cu alte cuvinte, acolo (așa cum regreta Jean Paul), Goethe dezvăluie mecanismul operei. În *Afinitățile elective*, împletirea de lumină și taină în caractere și acțiune este însă mai emoționantă decît în romanul de formare, un roman mai diluat, mai relaxat și mai puțin captivant datorită bogăției de viață și de personaje, datorită clarobscurului în-

tenționat care atenuează atât lumina cât și întunericul : în *Afinitățile elective* lumina e mai necruțătoare, taina mai definitivă. Căci în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, ca în genere în toate operele anterioare ale lui Goethe și cu atât mai mult în romanul prin excelență sentimental *Suferințele tânărului Werther*, taina se află încă în afara cunoașterii, rezidînd în impulsul instinctual, în sentiment, în simțuri, în contemplare, iar sfera aspectelor ce pot fi pătrunse prin cercetare — un uriaș domeniu de cunoaștere și înțelepciune — înconjură centrul creator obscur, luminîndu-l și fiind, la rîndu-i, hrănită, reînnoită și făcută incandescentă de el. Acum însuși acest centru era luminos, devenind în întregime știință, rațiune, cunoaștere ; niciodată mai înainte Goethe nu a scrutat cu atîta limezime prin gîndire forțele vieții, dezvăluindu-le valoarea de legi. Scriitorul obținuse acum în domeniul destinului claritatea privirii pe care o atinsese altădată în domeniul naturii prin *aperçu*-urile despre metamorfoză și prin teoria culorilor. Mai mult decît atât : el aflate un principiu de gîndire comun pentru destin și natură, față de care însăși ideea sa despre formare — sursa de lumină și căldură din *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* — ca și idealurile sale despre umanitate — din *Ifigenia în Taurida* și *Torquato Tasso* — nu erau decît niște centri raționali provizorii, niște soluții sau întruchipări provizorii ale tainei, și iată : prin claritatea rațiunii supreme taina n-a fost spulberată, ci adîncită și mai mult. Goethe, s-a mărturisit el însuși a fi un om ce năzuie să răzbată din întuneric spre lumină, iar noi am urmărit întreaga lui evoluție ca fiind aceea a unui mereu nou creator de chipuri, aducător de lumină, cuceritor de domenii pentru gîndire și cer-

cetare atît în propria lui viață, cît și în aceea a universului, pînă atunci aparent ferecate cercetării; am urmărit această evoluție de la „scormonirea“ genială instinctivă spre cuprinderea vizuală, pînă la pătrunderea rațională : „confuz“ „pur“, „spiritual“ sînt, pe rînd, cuvintele preferate ce apar respectiv pe cele trei trepte. Nefiind un raționalist, iar cunoașterea neconstituind pentru el un scop în sine al vieții, ci o amplificare a forței vitale și un mijloc de creație, posibilitatea de a o pătrunde prin gîndire n-a devalorizat taina și nu i-a înlăturat nimbul divin. În însăși posibilitatea de a pătrunde prin gîndire taina se afla un nou impuls, iar, în timp ce reflecta asupra acțiunii dumnezeiești cu caracter de lege, Goethe a fost cuprins de un fior de elevație și dăruire nu mai puțin stimulatîv și creator decît devotamentul ganimedic confuz față de Dumnezeu, decît independența prometeică cutezătoare sau decît smerenia ifigeniană pură în fața unei hotărîri impenetrabile. A se ști una cu legea lui Dumnezeu este ceea ce dă acum tonalitatea pioșeniei sale, precum odinioară o făcuse sentimentul capacității de expansiune sau cutezătoreia încordare împotriva legii, sau supunerea conștientă absolută : noua claritate în cunoașterea legii este pentru el tot plină de taină, la fel ca fericita ignoranță sau ca recunoașterea voluntară a celor de neînțeles. Această claritate este totodată voioșie și tristețe — voioșie, deoarece ea însemnează desăvîrșita dominare a spiritului asupra rezistenței opuse de cele nedesluite, acordul dintre sensul propriu și sensul lumii lui Dumnezeu, indiferent care va fi fiind aceasta ; tristețe, deoarece include renunțarea definitivă la toate speranțele, la toate iluziile și entuziasmele procurate de cele nedesluite, clocotitoare, pline de presentimente, aflate în

devenire — și desigur spiritul lui Goethe, nu natura lui atinsese pragul renunțării înțelepte, cultura, nu natura lui, se desăvîrșise prin acea cunoaștere deplină.

Aceeași stare de spirit fundamentală a fost exprimată de Goethe cam tot atunci și la modul liric, în *Dedicația la Faust*. Și din această *Dedicație* aflăm cum opoziția dintre libertate și necesitate, care-l zguduise și-l supusese tensiunii în atît de multe forme, e anulată în felul de a gîndi al bătrînului Goethe, de ce *Afinitățile elective* nu rezultă din nici o idee corespunzătoare dramei fataliste antice sau dramei moderne a eredității, în ciuda legii necruțătoare mai presus de persoane căreia îi sînt captive caracterele din acest roman, așa cum legea le e captivă lor. Desigur, ideea romanului este fundamental deosebită și de ideea de libertate și destin din drama de caracter shakespeareiană și derivatele ei. Dacă deosebirea față de ideea antică de destin rezidă în noțiunea de lege — o noțiune elastică, individuală, unică și immanentă — a lui Goethe, diferența față de Shakespeare constă în receptivitatea exclusivă pînă și a caracterelor sale active. Ceea ce săvîrșesc acestea, ceea ce li se întîmplă, relațiile reciproce dintre personaje apar la Goethe numai ca *funcțiuni* succesive ale unei *existențe* supuse legilor, nu ca acțiuni ale unor centri de forță originari, nu ca acte ale unei voințe creatoare, care-și cucerește prin luptă mai întîii spațiul, destinul, care-și deschide mai întîii drumurile de parcurs spre victorie sau spre prăbușire, care emană mai întîii aerul ce va fi respirat de ea și de altele. Aceasta însă e lumea lui Shakespeare : oamenii acestei lumi nu sînt determinați nici de o necesitate impenetrabilă aflată mai presus sau în ei, ca eroii antici și vic-

tímele moderne, nici de manifestările doar libere, însă pasive ale unei existențe mai presus de persoane. Existența, natura, destinul, atmosfera unei piese sînt la Shakespeare iradierii ale caracterelor omenești, la origine individualități care vor, acționează sau suportă acțiunea altora. În *Afinități electice* legea este concepută sufletește încă mai dinainte, iar oamenii sînt doar iradierii ale acestei legi : la Shakespeare, omul [conceput, desigur, nu psihologic, ci cosmic, adică, la fel ca la Goethe, ca o unitate constituită din suflet, natură, destin — în privința aceasta amîndoi sînt înrudiți între ei și înrudiți cu cei antici, iar pe de altă parte profund deosebiți de întreaga literatură europeană modernă, decorativă, psihologică, naturalistă, romantică, de la Calderón și Molière pînă la Balzac, Ibsen și Dostoievski] este centrul creator, iar în *Afinități electice*, legea. Shakespeare concepe lumea (la fel natura și destinul) sub forma voinței și acțiunii omenești, Goethe concepe omul, mai ales în *Afinități electice*, sub forma devenirii și al proceselor naturale. Ca atare, pasivitatea, adesea criticată, a personajelor sale nu este o insuficiență a forței de plăsmuire, ci în genere, expresia necesară și justă a concepției sale de atunci asupra lumii, iar, în special, a intențiilor artistice urmărite în *Afinități electice*. Cine regretă pasivitatea personajelor din *Afinități electice* nu înțelege nici măcar ideea acestei opere, care pune accentul tocmai pe legi și nu pe fapte sau întîmplări. Dintre însușirile omenești prin care sau în care se vedește legea nu lipsesc voința și forța morală, dar, conform ideii operei, ele nu apar investite cu capacitatea de a crea destin și de a săvîrși fapte, ci ca purtătoare de destin, supuse unor acțiuni dinafară sau unor îndatoriri.

Din modul cum Goethe trăiește legea se clarifică și ceea ce constituie „ticul artistic“ al acestui roman : simetria desăvârșită, transparentă, calculată aparent pînă în cele mai mici amănunte, simetrie care face din *Afinitățile elective* opera cea mai desăvârșită sub aspect compozițional dintre creațiile sale mai mari. Opera pare străbătută de ideile aflate la baza filozofiei goetheene a naturii — polaritatea și dezvoltarea : orînduirea *personajelor* se bizuie pe perechi polare, care se atrag și se resping cruciș, și pe figuri neutre, de mijloc, care încrucișează, stimulează, stînjenesc sau captează, intenționat ori involuntar, tensiunile dintre cele dintîi, le limpezesc ca niște imagini opuse, constituind astfel un larg cerc concentric, datorită căruia purtătoarele propriu-zise de destin devin conștiente ca atare și apar ca atare pentru cititor. *Acțiunea* se bazează pe revenirea, cu caracter de lege, a acelorași trăsături, indicii, evenimente, destine care devin la fiecare reapariție mai importante, mai fatale : ceea ce prima dată pare gest devine data viitoare însușire, ceea ce prima dată pare arbitrar devine data viitoare lege ; repetarea, duplicitatea tainică în continuu progres este forma sub care Goethe își conduce acțiunea ca pe ceva totodată și liber și necesar : la interpretarea retroactivă cercul se închide. Tensiunea dintre Ottilie și Eduard, încrucișată cu aceea dintre Charlotte și maiorul, constituie destinul situat în cercul cel mai dinăuntru ; prima pereche, sortită prăbușirii, ca fiind unitatea dublă cea mai împovărată de fatalitate, este clarificată de perechea mai conștientă, după cum aceasta, la rîndu-i, își cunoaște caracterul și destinul, se clarifică pentru ea însăși și pentru noi prin imaginea contrarie, perechea conștientă, însă iresponsabilă a baronilor. Fiecare

dintre figurile secundare, stimulînd totodată acțiunea prin unilateralitatea sau neutralitatea ei, pune în lumină tensiunea fundamentală dintre perechi : ele cu toatele, ca simple persoane, se află mai departe de centrul fatal suprapersonal decît *perechea*, apărînd ca un element comun deasupra și între perechi.

Nimic nu e mai emoționant decît felul în care aceste persoane negrupate în perechi își pierd puterea și sînt supuse fatalității îndată ce ajung, cu buna lor voință, cu rațiunea lor sănătoasă, cu strălucitul lor arbitrar și cu capriciile lor iresponsabile, cu sfatul lor înțelept, cu dăruirea lor oarbă, cu rezistența lor conștientă, în apropierea destinului, a fatalității manifestate ca tensiune între perechi, pe scurt în apropierea „afinităților electice“. Ele dau avînt fatalității în vreme ce vor s-o împiedice, o aduc în lumina conștiinței, în vreme ce vor s-o ascundă (întocmai cum o fac, de altfel, și perechile supuse propriu-zis destinului, îndată ce se opun, cu conștiința și voința lor personală, legii ce guvernează în ele). Asemenea persoane individuale neutre, parcă molipsite de destin, utilizate ca niște instrumente inconștiente ale acestuia, formînd al doilea strat de figuri, sînt — cu excepția perechii inconștiente a baronilor, al căror exemplu rupe mai întîi unitatea dintre moravuri și voință — Mitler, de o perfectă bunăvoință, înzestrat cu o rațiune sănătoasă și cu exigențe cinstite, dar în fond lipsit de înțelepciune și de un demon, de aceea neputincios în fața demonicului, și Luciane, arbitrar absolut, capriciu feminin fără nici o lege, joc și farmec, și tocmai de aceea element de disoluție acolo unde ceva e pe cale să se îmbine armonios, totodată, prin strălucirea ei, o zguduitoare imagine opusă Ottiliei, copil lipsit de strălucire și supus des-

tinului. Lipsa de tact, conștientă sau involuntară, a personajelor individuale care se aventurează intervenind într-un conflict patronat de destin, lipsă întrupată în Mittler și Luciane, lărgeste o dată în plus sfera de acțiune în care se poate manifesta legea — și, în vreme ce complică *acțiunea*, simplifică *cele ce se întâmplă* : fiecare persoană nouă, cu rătăcirile și voința ei, cu jocul și sfatul ei, adâncește impresia legii inexorabile, în a cărei atotputernicie sînt atrase violent toate imboldurile, cunoștințele, posibilitățile, dorințele și care poate fi înlăturată numai prin respectarea ei voluntară, rezultată din înțelegerea și recunoașterea ei definitivă.

Un al treilea strat de personaje (straturile sînt decise de gradul lor mai mare sau mai mic de încărcătură fatală, de apropierea lor mai mare sau mai mică de tensiunea centrală dintre Ottilie și Eduard) este alcătuit din specialiștii destoinici care nu intră în contact, conștient sau din orbire, cu fluviul destinului, care nu rămîn în calea lui, nu intervin : asistentul și arhitectul, pe o treaptă mai joasă maistrul și grădinarul ; aceștia sînt spectatori înzestrați cu simpatie și rațiune, dar nu factori ajutători sau turbulenți, părtași la destinul de care nu-și dau seama, însă nepernicioși și, totodată, neputincioși. Aceste personaje nu trăiesc nici sub imperiul *fatalității*, nici sub acela al *eului*, ci sub acela al *profesiunii* lor, a cărei stăpînire spirituală desăvîrșită reprezintă pentru ei conținutul întregii existențe : datorită acestei profesii, ei devin oarecum imuni față de fatalitatea care, iradiind de la Ottilie-Eduard, îi atinge pe toți, sau e nutrită de tot ceea ce rezultă excesiv din cercul pur al unei îndatoriri conștiente, al unei capacități chibzuite. Chiar și atunci cînd ei doresc ceva,

sferă lor de viață se ferește a depăși limitele, așa cum face oricare dintre personajele individualiste, printre care se înscrie și Mittler, mărginit și, în adîncul sufletului său, lipsit de simțul datoriei. Independenți față de destin și față de eu, specialiștii ilustrează prin felul lor de a gîndi și, mai ales, prin reflecțiile lor granițele pe care cultura, educația omenească morală le-au trasat destinului, ca și naturii în sine, ca și acelui imbold al eului.

În sfîrșit, un ultim strat de personaje slujește numai pentru a vesti sau a îndruma spre zona celor nedesluite, spre țărmurile celor omenești, însăși bătaia de valuri a fatalității. Aceste personaje sînt oarecum indiciile reacției umanității lipsite de înțelegere împotriva prezenței fatalității atotdominatoare, prin mijlocirea căreia se manifestă legea de-a lungul tuturor treptelor : ultimul strat este reprezentat de băiatul ce se îneacă, de Nanny, de fata nebună, de copilul Charlottei și al lui Eduard ; aceste chipuri — copii, demenți, cu toții niște victime — sînt simple cifruri, avertismente, aluzii ale fatalității, pe care personajele principale o întruchipează, iar cele secundare o ating în treacăt sau o însoțesc. Cifrurile respective — anticipări sau repetări — se înscriu printre mijloacele artistice aproape nesesizabile prin care Goethe a menținut în opera sa alcătuită perfect simetric amplitudinea creației, prospețimea creșterii vii. Desfășurînd acțiunile destinului, funcțiile legii prin mijlocirea mai multor straturi, încrucișate între ele, straturi de limpezime a vieții omenești, de la iluminarea Ottiliei sfinte, resemnate în renunțare, pînă jos, la copiii ignoranți, printr-o diversitate de atitudini în care se manifestă o singură lege, Goethe a creat, așa cum o făcuse și în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, o treaptă

abisală a spațiului în care acționează destinul, fără a răpi spiritului sentimentul unității și al echilibrului, precum și sentimentul unei arhitecturi complexe bine stăpânite.

Amploarea galeriei goetheene de chipuri ome-nești provine nu din intenția de a desfășura trăsături individuale numeroase sau o psihologie subtilă și multilaterală — așa cum se ambiționează s-o facă cei mai mulți romancieri moderni — ori din dorința de a-l instrui pe cititor asupra vieții și impulsurilor diverselor straturi sociale: la Goethe, caracterele nu sînt cazuri psihologice individuale, ci existențe cosmice, iar ca atare, totodată, mărturii ale treptelor, straturilor și proceselor cosmice — procese naturale sau fatale —, la fel cum fiecare piatră ne informează nu numai asupra propriei ei structuri și asupra locului unde a fost găsită, ci și asupra stratificărilor geologice, iar prin aceasta asupra unor procese din erele străvechi. De aceea, caracterele create de Goethe nu trebuie desprinse niciodată ca obiecte de analiză psihologică luate separat, ci privite laolaltă cu întregul în care se află, așadar ca părți ale unei arhitecturi și ca puncte de stratificare sau de orientare ale unei perspective constituite din *modalități* sufletești și de destin; indiferent dacă unghiul de vedere pentru această perspectivă e format de pasiuni, ca în *Suferințele tînărului Werther*, de stări sociale și moravuri, ca în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, sau de legi, ca în *Afinități electice*.

Așa cum personajele din *Afinități electice* nu sînt piese psihologice exemplare, „studii de caracter“ în sensul romanului modern, „eroi“ în sensul romanului vechi (dacă am vrea să vorbim aici despre „eroi“, ar trebui să denumim astfel *tensiunile*

dintre Ottilie și Eduard, dintre Charlotte și maior, adică înseși „afinitățile elective“), tot astfel acțiunea lor nu este aventură sau narațiune în sensul obișnuit, născută din plăcerea fabulației exterioare, a întâmplărilor, ca romanele marilor născocitori epici Scott și Dickens, sau din plăcerea descrierii mediului și a psihologiei, ca la Balzac sau Dostoievski. Acțiunea are aici o pondere independentă mai mică decât în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, roman care în ciuda spiritualizării și a aprofundării simbolice a întâmplării pure, este încă înrudit cu vechiul roman de aventuri și, sub aspectul istoricului speciei, aproape derivat din el. Într-o mai mare măsură, romanul *Afinitățile elective* (atragem atenția și aici asupra titlului simbolic) poate fi înțeles ca un fel de experiență concretă prin care urmează a fi dezvăluit un proces chimic : nici experiența nu este întreprinsă pentru a încânta ochii copiilor, de dragul culorilor, al flăcărilor, al separărilor sau al combinațiilor curioase, ci cu scopul de a evidenția spiritul unei taine invizibile, o lege ce nu poate fi cunoscută decât prin efectul ei concret. De data aceasta, Goethe însuși a explicat relativ clar titlul la începutul operei sale (corespunzător treptei sale de-atunci, care dă transparență pînă și tainei și găsind în însăși transparență o taină) și în alegoria referitoare la întreaga întâmplare și semnificație a acesteia, pregătită în dialogul de la finele capitolului al patrulea. Ceea ce pare aici, celui ce n-a descifrat ideea întregii opere, o glumă cu implicații multiple, poate chiar o simplă digresiune a lui Goethe ca cercetător al naturii, vestește de fapt legea acțiunii. Într-adevăr, delicata pregătire și clarificare retroactivă, „angrenarea“ celor mai mici amănunte, dedublarea progresivă, exploata-

rea simptomatică a fiecărei ficțiuni, așezarea simetrică pînă și a aspectelor celor mai neînsemnate nu sînt duse în nici o altă operă mai departe decît aici. În vreme ce în romanul obișnuit tensiunea este provocată și ținută trează prin așteptarea celor ce vor urma, prin mobilitatea fiecărei întîmplări, sau prin bogăția concretă a fiecărei stări, așadar printr-o anticipare sau printr-o zăbovire, în *Afinitățile elective* capătă viață datorită revenirii semnificative a unor amănunte subtile, care trădează și totodată ascund o taină abia la o a doua apariție. Și în privința aceasta se potrivește comparația cu experiența chimică : micile detalii pregătite cu grijă își obțin farmecul din intuirea treptată, apoi din certitudinea finală că dincolo de ele, sau prin ele se exprimă o lege cu caracter general a lumii, o necesitate inevitabilă și care ne privește pe toți ; așa cum la adevărata experiență chimică, nici cea mai mică intervenție nu are sensul unui artificiu independent, al unui joc de culori sau al unei surprize, ci e o mișcare absolut necesară pentru evidențierea cea mai succintă și cea mai simplă a respectivului fenomen patronat de legi, tot astfel Goethe a renunțat cu sfială în acțiunea *Afinităților elective* la orice trăsătură provenită din bogăția pură a chipurilor și a sentimentelor, din plăcerea jocului, din prisosul de motive decorative, ori din tezaurul de cunoștințe : elemente de felul cărora a introdus desigur în *Suferințele tînărului Werther*, și în *Faust*, în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, și în *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister*, făcînd ca legăturile necesare să apară mai stufoase și adăugînd cu bucurie mereu noi motive, fără a-și subordona bogăția inventivă economiei operelor. În *Afinitățile elective* bogăția rezidă în strictețea extremă

cu care e exploatat fiecare motiv în parte, în profunzime, nu în lărgime. Chiar și motivul aparent cel mai secundar dezvoltă forța de tracțiune cea mai mare, iar surpriza pricinuită de această exploatare a aspectelor neînsemnate dă naștere unei părți din tensiunea artistică : e vorba de neașteptata revedere a unor indicii considerate mai înainte ca inofensive, aspecte cunoscute sau trecătoare și care se dezvăluie deodată ca fiind întruchipări cu depline puteri ale legii și ale fatalității.

Să cităm cîteva elemente de acest fel : paharul pe care Eduard îl prinde din zbor, îl păstrează ca pe o cheazășie a reînnodării legăturii, pentru ca, în cele din urmă, observînd substituirea, să recunoască în el un indiciu al destinului real în locul celui sperat ; aversiunea lui Eduard față de gestul de a i se uita pe carte atunci cînd citește ; amabilitatea aceluiași față de Ottilie, prin care se anunță la început pasiunea lui pentru ea ; tablourile vivante, mai întîi un joc de societate, apoi un semn prevestitor al situației reale ; scrisul Ottiliei, mai întîi stîngaci, apoi identic cu cel al lui Eduard, datorită iubirii ce-i poartă acesta ; în sfîrșit, gestul de apărare al Ottiliei, care e pomenit prima dată ca o ciudățenie întîmplătoare, dar care mai tîrziu, în momentul decisiv, pecetluiește în mod zguduitor destinul. În acest roman nu există lucruri secundare, întîmplătoare, după cum nu există nici mari acțiuni palpitate, surprize violente, salturi, efecte explozive : cu mult mai mult, fatalitatea se împlinește prin treceri ușoare, nespectaculoase, aproape insignifiante ; doar celui atent un cuvînt, un gest, un obiect îi dezvăluie schimbarea și iată, deodată, faptul uluitor — moartea copilului, sau minunea, beatificarea Ottiliei — dar chiar și aceste două evenimente ex-

traordinare, singurele „evenimente“ aparent românești din operă, nu sînt izbucniri bruște provenite din altă lume, ci rezultatul legitim al unui proces încet, pe care a trebuit să-l urmărim în sute de mici simptome, într-o continuă amplificare și tainică, și netăinuită : pînă și aceste evenimente nu sînt atît efectul unor cauze preexistente sau o ruptură fatală, cît semnele cele mai clare ale fatalității prezente pretutindeni, dar care devine mereu mai conștientă. (Nici „fatalitate“, nici „lege“, nici „destin“ nu exprimă absolut exact ceea ce guvernează în *Afinitățile elective* și ceea ce a avut în minte Goethe ca idee ; sînt părtașe toate cele trei noțiuni — o sinteză formată din noțiunile goetheene originare *Ananke*, *Daimon* și noțiunea sa de natură ar reda mai curînd ideea, a cărei dominare e înfățișată simptomatic în *Afinitățile elective*.)

Aidoma caracterelor și întîmplărilor, obiectele și mediile sînt și ele aici tot doar reactivi sau funcțiuni ale legii, și ale destinului, neavînd valabilitatea unor elemente de sine stătătoare, decorative sau instructive, creatoare de atmosferă sau picturale. De la așezarea parcului, a satului, a clădirilor, a cavoului, în care se desfășoară întîmplările, pînă la obiectele uzuale, costume și podoabe, în *Afinitățile elective* nu e pomenit nici un obiect care să nu fie părtaș, asemenea oamenilor și întîmplărilor, la fatalitate, în mod activ sau pasiv, stimulînd sau stingherind, și care să nu se descarce ocazional de tensiunea fatală ce-l umple. Potecile grădinii, martore la întîlnirile și greșelile perechilor de îndrăgostiți, iazul fatal de la moară, așezarea dormitoarelor, datorită căreia Eduard și Charlotte se unesc, ușa care-i obligă pe Eduard și Otilie să se reîntîlnească, capela cavoului, cufărașul, veș-

mintele și lăntugul Ottiliei : fiecare dintre obiecte apare o dată întâmplător ca un element de recuzită, ca scenă, peisaj, altă dată ca un component demonic al fatalității ; în felul acesta, la fel ca oamenii și întâmplările, obiectele au și ele în roman aspectul libertății și al necesității, sau, mai bine spus, noi sîntem conduși pe neobservate de către maestrul atotștiutor printr-un labirint atrăgător, format din personaje, întâmplări, peisaje, obiecte, cu sentimentul libertății lui și a noastre, pînă cînd băgăm de seamă că stăm sub o vrajă, că totul e vrăjit și că din fiecare ungher inofensiv ne privește fatalitatea, al cărei cerc inevitabil s-a închis solid în jurul nostru. Dar tocmai aceasta formează patosul operei, de un tragism nu mai puțin sublim și zguduitor decît cel izvorît din *Oedip* de Sofocle.

Această goetheană „reîntoarcere a aceluiași lucru“ nu exprimă o superstiție fatalistă sau o supunere oarbă, în stare să paralizeze voința în fața unei inevitabile legi a naturii — ea nu exclude nici accidentalul, nici voința, dar le limitează, firește, prin ele însele. Utilizată în operă ca mijloc artistic, chiar ca formă de artă, ca un fel de structurare simetrică a unor proporții ce se repetă, „reîntoarcerea“ preexistă în *credința* lui Goethe : ea spune că fiecare pas înainte pe care-l facem liberi și neștiutori, fiecare relație cu oamenii pe care o stabilim ca în joacă sau din pasiune, fiecare profesie pe care o alegem, fiecare realizare pe care o săvîrșim datorită capacităților noastre, fiecare obiect de care ne folosim, fiecare mediu înconjurător și fiecare strădanie rămîn totuși necondiționate, deschise voinței sau hazardului, dar o dată întreprinse, alese, însușite, atinse, ne condiționează, ne închid într-un cerc care ne obligă, ne constrîng

să apucăm pe o cale pe care n-o putem părăsi decît cu preţul prăbuşirii sau al mirăcolului, aşadar prin nimicirea personalităţii umane : prin moarte sau prin beatificare ; aceasta este învăţătura ce rezultă din sfîrşitul Ottiliei, pe care o exprimă ea însăşi : „Mi-am părăsit drumul şi nu mă mai pot întoarce pe el“.

La baza acestei reîntoarceri şi duplicităţi fatale stă ideea majoră a unei „legi în devenire“. Goethe trăise prea profund clipa liberă şi creatoare, ca să mai poată uita vreodată această trăire, dar în cursul anilor cunoscuse şi o altă trăire, nu mai puţin adîncă, anume că fiecare autoformare prin fapta liberă ne condiţionează, fiind o autolimitare, deoarece omul nu este o fiinţă izolată, ci una încadrată într-un sistem de forţe suprapersonale, care impune exigenţe cu atît mai severe şi mai spirituale, cu cît organismul respectiv se află la un nivel mai înalt, cu cît acesta a dat vieţii sale o formă mai desăvîrşită. Cu cît o fiinţă se află mai jos, cu cît posedă mai puţină forţă spirituală creatoare şi mai puţină libertate originară în direcţia autoformării, cu atît mai puţin e ea supusă legilor, mai puţin aptă să capete formă, mai puţin condiţionată, limitată : poziţia cea mai înaltă echivalează şi cu negaţia extremă : „Pe treapta cea mai de sus nu există libertate“. Goethe a glosat mereu pe marginea acestei trăiri profund zguduitoare :

*Ah, fapta noastră însăşi, la fel ca suferinţa,
Pe drumul vieţii paşi mereu ni-i stînjeneşte.*

Spre renunţare totul ne îndeamnă.

Întîia dată sîntem liberi, a doua oară slugi.

*Chemat-am duhuri, liber n-oi mai fi.
De duhurile toate ce le-am momit cîndva
Mă simt înconjurat.*

De demoni, ştiu, e greu să te desprinzi.

Nicăieri n-a exprimat Goethe aceste idei mai tulburător decît în *Afinităţi elective*, prin existenţa Ottiliei.

Totodată, scriitorul a dat aici, pînă în cele mai mici amănunte, o formă deosebită sub care se împlineşte autocondiţionarea, transformarea teribilă în lege a voinţei libere şi a hazardului, captivitatea trăirii în cătuşele propriilor sale manifestări : momentele libere revin într-o situaţie mereu mai dependentă şi mai stingheritoare pentru libertate. Legea lui Goethe nu e stabilită aprioric, ci se creează ea însăşi, prin fiecare act liber şi prin fiecare întîmplare din viaţa în devenire. Tot astfel, nici teoria goetheană a renunţării, severa lui noţiune de lege şi de obligaţie nu pot fi derivate dintr-un imperativ categoric, dintr-o *cerinţă morală* metafizică, ci mult mai mult dintr-o *concepţie asupra naturii* : ideea lui de devenire include ideea obligativităţii, iar ideea lui de formă include ideea de lege. Atît ideea de devenire, cît şi ideea de formă derivă la el din trăirea *naturii*, nu din existenţa apriorică a unui eu moral care s-ar afla într-o poziţie independentă faţă de natură : mai curînd, eul creator şi conştient era pentru Goethe doar focarul spiritual al naturii, în care se întîlneau devenirea şi forma, obligativitatea şi legea, ca voinţă, ca ştiinţă, ca necesitate şi destin. Etica lui Goethe derivă exclusiv din ideile sale despre natură. Obligaţia, renunţarea — legitatea şi sfinţenia — nu sînt la el cerinţe

absolute, impuse o dată pentru totdeauna eului aflat mai presus de natură de către un Dumnezeu aflat mai presus de lume, ci forme sub care omul trebuie să-și manifeste propria-i idee inculcată de natură : încălcarea ei nu este păcat în sensul creștin și nu atrage după sine pedeapsa, ci e ea însăși pedeapsă, fatalitate, suferință. Din acest motiv, *Afinitățile elective* nu pot fi interpretate ca un rechizitoriu sau ca o pledoarie, o pledoarie în favoarea adulterului sau o proslăvire a căsătoriei. Aici nu e vorba nicidecum de niște teze etice argumentate cu material psihologic. Ceea ce a urmărit scriitorul a fost să înfățișeze, fără indignare, dar, firește, nu fără patos, o legitate sufletească impusă de natură și de destin, care se manifestă în sferile etice, în sferile voinței și ale obligativității, pe planul relațiilor și al trăirilor omenești.

Cu aceasta am indicat, în sensul lor cel mai general, felul de a gândi și dispoziția sufletească a lui Goethe, din care au putut rezulta *Afinitățile elective* : claritatea ce se știe dominată de o lege înțeleasă, o lege care patronează natura, destinul și societatea, renunțarea voluntară, dar nu mai puțin dureroasă, la orice impuls obscur, la orice gust pentru iluzii, la orice independență care nu e în acord cu sistemul de îndatoriri față de întreg, pe scurt limpezimea în taine, libertatea în necesitatea aflată într-un fel de constituire permanentă, cultura etică a propriei naturi demonice și a propriului destin — smerenia celui atotștiutor. Dar acest fel general de a gândi — climatul fără de care *Afinitățile elective* n-ar fi imaginabile — nu explică încă de ce a rezultat această operă și de ce a devenit ea tocmai ceea ce este : un roman despre distrugerea în chip firesc necesară a unei

căsnicii, ca urmare a unor întâlniri și dorințe hotărâte de destin, un roman despre prăbușirea legitimă a unei perechi de îndrăgostiți, ca urmare a unei fatale forțe de atracție. Va trebui să trăsăm cercul încă mai strâns, deoarece fiecare operă de artă are nevoie de mai multe straturi de trăire, pentru a trece din domeniul posibilității, în acela al realității. Trăirea de către Goethe a legii explică acea cuprindere laolaltă a naturii, destinului și pasiunii, care e simbolizată prin titlul *Afinități elective* : a vedea istoria unor pasiuni și destine omenești sub imaginea simbolică a unui proces chimic era ceva posibil numai pentru *bătrînul* Goethe.

De ce totuși această operă cosmică, în care Goethe și-a eternizat știința despre forțele suprapersonale, este totodată un roman despre căsnicie, în așa fel, încît e tratat pînă în zilele noastre ca o lucrare cu o problematică socială, ca un fel de precursor al studiilor franceze sau norvegiene despre societate ? Mai întîi, căsnicia nu este în acest roman problema principală, ci numai punctul de intersecție al proceselor principale ce-i stăteau la inimă lui Goethe, sau spațiul cel mai mic, în care scriitorul putea face vizibilă cea mai mare bogăție a conținutului ce-l asalta. Orice artist adevărat e stăpînit conștient sau inconștient de dorința concentrării, care-i interzice să extindă pe un spațiu mai larg, imposibil de cuprins cu privirea, ceea ce poate stăpîni în chip desăvîrșit pe un spațiu mai mic ; el trebuie să găsească domeniul investit cu cea mai mare forță de tracțiune și rodnicie, apt să devină centru pentru diversele straturi, linii sau cercuri ale conținutului său. Spațiul acesta îi poate fi *dat* de trăire, el îl poate *găsi* printr-un instinct fericit, îl poate chiar *construi* prin re-

flecție artistică — la Goethe avem exemple și pentru ultimul caz. Căutările sale în direcția „motivului fertil“ se înscriu printre căutările în direcția spațiului celui mai mic cu tensiunea cea mai mare, în direcția „centrului“ care să poată capta cele mai multe raze. În *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, un asemenea „centru“ pentru mai multe straturi de motive, care să poată reuni concomitent mai multe stări, straturi sociale, cultură morală și libertate aventuroasă, a fost teatrul.

Pentru *Afinitățile elective*, un astfel de centru, în care urma să fie înfățișată guvernarea exercitată asupra straturilor omenești de către forțe ale naturii și ale destinului este *căsnicia*. În nici o altă prismă nu se puteau răsfrînge concomitent ca în această instituție razele emanate de legea naturii, razele destinului, ale pasiunii personale, ale obligației etice și ale stărilor sociale : ca polaritate a doi îndrăgostiți, ea e părtaşă la natură, ca întâlnire a doi purtători de destin e părtaşă la destin, ca instituție socială e părtaşă la cultură și stat, ca împlinire sau neîmplinire a iubirii se înscrie în domeniul instinctelor naturale, ca reglementare a raporturilor dintre sexe, constituie un domeniu pe care „civilizația l-a cucerit de la natură“ ; căsătoria e o funcție sexuală, o instituție socială, o cerință morală și un fenomen magic, în ea se întâlnesc sîngele și spiritul unor persoane individuale, moravuri și cerințe ale obștii umane, legi și fatalități ale unor forțe suprapersonale. Eul, natura, cultura, destinul — toate participă în mod egal la căsătorie, și numai la căsătorie. Din această centralitate a căsătoriei rezultă limpede de ce ea a constituit din totdeauna o problemă majoră pentru întreaga creație literară care are a face nu

cu figuri, ci cu relații. Întreaga stratificare de forțe, întreaga amploare și profunzime a legii puteau fi puse în lumină numai prin tulburările pricinuite într-o căsnicie de încrucișarea unor tensiuni sufletești și fatale : numai aici se reuneau misterul iubirii și al procreerii, misterul simțurilor și al moralei, al sufletului și al societății, precum și toate atracțiile și respingerile ce rezultă din zbuciumul omului între natură și cultură, din această dualitate a lui, constând anume în aceea că prin sînge se învecinează cu animalul, iar prin spirit cu dumnezeirea. Numai aici legea naturii putea fi dizolvată, abrogată în minune, iar fatalitatea în sfințenie, fără salturi și silnicie, căci numai în căsătorie polaritatea naturală se preschimbă într-o taină ce se ridică mai presus de natură. Numai în căsătorie, unirea sau despărțirea, decise de destin și de instincte, a doi oameni sînt totodată un act social moral, iar prin procrearea unui copil legitim, un misteriu, în limbajul păgîn, o sfîntă taină, în limbajul creștin. Căsătoria nu e doar un act animalic, ci și unul magic, o vrajă. Așadar, o operă care tratează despre căsătorie respiră atmosfera miracolului, iar rolul pe care-l joacă în roman minunea face ca *Afinitățile elective* să fie un roman despre căsnicie, în nici un caz unul psihologic sau de critică socială, ci unul cosmic. Trebuie să precizăm, însă, că minunea nu este aici, așa cum i s-a reproșat scrierii tocmai din mai sus-amintita neînțelegere, un efect final teatral-mistic, o „tendință catolică“, o „concesie făcută curentului romantic dominant“, ci o concentrare și elevare a înțelepciunii pline de taine ce străbate întreaga operă : este încheierea potrivită pentru un misteriu — dacă prin *misteriu* vrem să înțelegem o operă, a cărei temă e reprezentată de

guvernarea unor forțe mai presus de persoane.

Goethe nu era atât de superficial, încît să considere drept real numai ceea ce putea fi dovedit și calculat, iar minunea nu reprezenta pentru el, care considera natura drept divină, o încălcare a naturii, un fapt pe care rațiunea comună — confundînd natura explorată cu natura în genere — îl numește „supranatural“, ci doar o depășire a graniței naturii : granița dintre natura ce poate fi cercetată și aceea ce nu poate fi cercetată. Despre natura ce poate fi cercetată putea vorbi prin fraze și forme, despre cealaltă numai prin simboluri și mituri ; el nu s-a sfiit să utilizeze cu discreție simbolurile sub care comunitățile pioase venerau minunea, tot astfel cum nu s-a sfiit să batjocorească, ocazional, fără cruțare folosirea formală a acestor simboluri.

Căsătoria fiind tratată în întregul roman ca un misteriu sau ca o sfîntă taină, nu doar ca un contract social, ca natură și destin, nu doar ca un fenomen de cultură, Goethe a putut introduce de două ori, în locuri decisive, minunea, fără nici un artificiu mistic în maniera romantică (ca, de exemplu Zacharias Werner¹, dar și ca Schiller însuși, în *Fecioara din Orléans*) și nu ca o intervenție bruscă a unor transcendențe neanunțate, ci mai curînd ca o apariție în prim-plan, mai vădită, a unor forțe active în cursul întregii acțiuni a romanului, misterioase în sine, dar nu producătoare de mistere. Întîmplările pînă atunci explicite din punctul de vedere omenesc se ridică sau se concentrează într-o minune, ori cel puțin în indiciul

¹ Zacharias Werner (1768—1823) — dramaturg german, romantic revenit la catolicism, autor al unor drame despre destin, printre care : 24 februarie, Martin Luther sau Sfințenia forței.

unei minuni, prin două misterii, pe care pînă și cel mai luminat credincios al naturii le recunoaște ca atare, care trasează, ca atare, pînă și pentru raționaliștii extremiști granița cunoașterii omenești, ba chiar a persoanei omenești : misterul procreerii, prin tainica asemănare a copilului născut din dublul adulter sufletesc, și misterul morții, prin sfîrșitul Ottiliei. Numai în aceste două cazuri și-a îngăduit Goethe să recurgă la întîmplări inexplicabile prin mersul obișnuit al lucrurilor, dar firește, nu și imposibile, pentru a ridica pe un plan mai înalt acțiunea, altminteri peste tot conformă reprezentărilor noastre despre lucrurile omenești, și pentru a atrage atenția asupra unei taine, care aruncă o lumină nouă peste toate celelalte întîmplări, inclusiv cele firești. Aceste două minuni au în *Afinitățile elective* cam aceeași însemnătate compozițională pe care o are personajul Mignon în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* : ele nu străpung restul cercului de reprezentări al operei, dar prin simpla lor prezență îi dau profunzime și-l ridică la un nivel mai înalt. În ambele cazuri se manifestă credința lui Goethe că ceea ce poate fi cercetat se hrănește din cele inexplorabile și că spre granița acestor lucruri ce pot fi cercetate ne conduce taina, ca figură umană, sau minunea, ca întîmplare : ambele dau de știre nemijlocit despre guvernarea unor forțe care vorbesc mijlocit simțurilor noastre prin legile naturii și prin întîmplările ce pot fi explicitate rațional.

Firește, numai cel care, ca Goethe, a parcurs realmente întregul domeniu al celor ce pot fi cercetate, pînă la ultimele limite ce pot fi atinse de simțuri și gîndire, e în măsură să arunce o privire în țara minunilor și să dea de veste de la granița ei, prin semne, pentru cei ce sînt copti

să le înțeleagă. Mistica lui Goethe (dacă vrem să numim astfel privirea aruncată de el în lumea tainelor și revelată în plăsmuiri) se deosebește de aceea a tuturor creatorilor mistici de taine și, mai ales, de a celor romantici, prin faptul că el n-a sărit peste nici o treaptă, că a arătat venerație simțurilor și rațiunii, conferindu-le depline puteri pînă la limita extremă, că a cercetat *realmente*, cu toată smerenia și sîrguința, ceea ce putea fi cercetat, fără vanitatea care pretinde să i se recunoască un „drum regesc” sau se bate în piept, lăudîndu-se cu propria-i intuiție și cu propria-i inițiere, datorită cărora orice gîndire, respectiv orice experiență devin superflue, care „vorbește doar prin semne”, ca șarlatanii, fără a-și fi lămurit semnele. Pentru Goethe, minunea indică granița, nu centrul cunoașterii, și chiar dacă acționează în mijlocul celor ce se întîmplă, Goethe trasează drumul spre ea prin întreg domeniul experienței senzoriale și al rațiunii, al cugetării. De asemenea, trăirea, intuirea minunii, care nu mai poate fi explicată, nu nimicește cele văzute și nu anulează cele ce pot fi gîndite, ci le îndumnezeiește : pornind de la limita celor inexplicabile, fenomenele explicabile capătă profunzime și aureolă ; de aici înainte devin ele parabole și alegorii, așa cum la finele lui *Faust* se spune *de-a dreptul* — pornind de la minune, de la cer, de la Dumnezeu, lumea nemijlocit omenească și mijlocit dumnezeiască devine un simbol al divinității, prin care trăiește, acționează și ființează aceasta. Așa cum în finalul lui *Faust* se face uz de cerul catolic (fapt al cărui sens e exprimat de strofele de încheiere), tot astfel se face uz de minune în *Afinitățile elective*, de șaradă și mister în *Wilhelm Meister*. În toate cele trei cazuri, lu-

mea ce se sustrage înțelegerii este înfățișată pornind de la graniță, ca fiind sensul cel mai profund, chiar fundamentul original al celei ce poate fi înțeleasă, iar aceasta din urmă capătă retroactiv prin cea dintâi adâncime și elevație.

Pornind de la trăirea legii de către Goethe, am încercat să lămurim climatul în care *Afinitățile elective* au devenit în genere posibile, apoi să cunoaștem valoarea deosebită a problemei căsătoriei pentru aspectul omenesc al acestei trăiri cosmice, în sfârșit să înțelegem, pornind atât de la credința lui Goethe, cât și de la intenția sa artistică, ce semnificație are într-o asemenea operă minunea, ca graniță de nestrăpuns, de netrecut a legii dezvoltate sub forma acțiunii. Sîntem departe de gîndul de a dori să lămurim pînă în ultimele amănunte o creație artistică, în felul în care stabilim rezultatul unei socoteli aritmetice : în cazul cel mai favorabil, se poate arăta ce dispoziție sufletească, ce spațiu, ce fel de trăire și ce fel de a gîndi au fost necesare pentru ca o asemenea operă de artă să fi putut rezulta în genere. Nu se poate stabili că ea trebuia să rezulte din elementele arătate și că trebuia să arate așa pînă la ultimele ei trăsături, tot astfel cum nu se poate explica fără caracterul unui copil pe baza cunoașterii părinților, a familiei, a mediului și a împrejurărilor procreerii. Sper însă că am făcut să se înțeleagă că, și de ce, *Afinitățile elective* sînt, concomitent, un roman cosmic despre legea naturii și a destinului, un roman modern despre căsnicie și un misteriu, precum și de ce această operă a putut să ia ființă tocmai datorită stării de spirit din acea vreme a lui Goethe. A mai rămas cîte ceva de spus doar despre structura spirituală a operei, despre locul ei istoric-biografic și despre sensul

ei sufletesc. Explicarea istorică a unicității romanului trebuie să se oprească în fața caracterului *Otiliei* : acest caracter rezultă dintr-o trăire unică a lui Goethe, dintr-o clipă creatoare, un moment care-a dat naștere de fapt întregii opere, prin care elementele gata de a se întruchipa într-o plăsmuire, existente în întreaga lui făptură și stare, s-au concentrat într-o operă de artă, iar posibilitățile lui interioare s-au transformat într-o realitate cu înfățișare concretă. Chipul *Otiliei* nu e nici conținutul principal, nici problema propriu-zisă din *Afinitățile elective*, dar fără clipa în care Goethe a privit ceea ce apare în operă sub chipul *Otiliei*, nici conținutul n-ar fi fost prezentat artistic în felul acesta, nici problema n-ar fi fost întruchipată așa.

Ne amintim de tainica declarație a lui Goethe referitoare la faptul că el concepe idealul sub o formă feminină. Versurile finale din *Faust* se încadrează în aceeași taină : nostalgia după polul opus al propriei lui ființe plastic-bărbătești, după eternul feminin (care nu e o stare de fapt psihologică și anatomică, ci una cosmică, un principiu originar ce nu se limitează la corpul omenesc, ci doar își primește sensul simbolic de la acesta) a dat naștere în sufletul lui Goethe imaginii idealului său corespunzător. Femeile pe care le-a iubit au avut desigur un chip înzestrat cu trăsăturile acestui ideal, s-au apropiat mai mult sau mai puțin de el — nici una nu l-a întruchipat în întregime, ca să nu mai vorbim de faptul că nici una nu i l-a conturat pentru prima dată. Nici una dintre iubitele lui în parte n-ar fi fost suficientă pentru a-i crea idealul, fiecare trăsătură a acestuia îi fusese dată concomitent cu natura lui, iar iubirile sînt iradierii, nu cauze ale idealului. Din

întîlnirea ideilor ce-i erau înnăscute cu femei iubite au rezultat apoi chipuri ca Margareta sau Lotte, pe trepte superioare Ifigenia, Eleonore sau Ottilie.

În *Afinitățile elective*, Ottilie este singurul personaj în care au răzbătut o trăire omenească *unică* a maturului Goethe, precum și trăirea de către el a legii. Celelalte personaje sînt tipuri, fiind conaturate numai în măsura în care trebuia să se concretizeze în ele acțiunea forțelor cu caracter de lege. Eduard este un bărbat din societatea bună, înzestrat, respectabil, agitat și sensibil, Charlotte, o doamnă cu un suflet superior, harnică și plină de viață, maiorul este un caracter nobil, destoinic, un „caracter” în sensul pregnant al cuvîntului. Pe aceștia ai impresia că îi cunoști și ți se pare că în trecut, ba chiar în prezent, ai întîlnit *mutatis mutandis* duzini de făpturi de felul lor. Unice și de neuitat sînt destinele, nu chipurile lor. Chiar Mittler și Luciane, mai individualizați omenește în măsura în care se află mai departe de lege, nu sînt totuși ființe individuale unice, plăsmuite din interior, ci tipuri deosebite schițate, delimitate din exterior, „ființe ciudate” care reapar mereu, intruchipînd mai puțin o trăire unică cît mai ales o experiență repetată : omul gata să dea tuturor o mîna de ajutor, bine intenționat, însă lipsit de tact, cu o rațiune sănătoasă, insuficientă în toate zguduirile hotărîtoare, de neprețuit în situațiile medii, apoi mondena plină de farmec, strălucitoare, capricioasă, desigur, și în stare să-i scoată din minți pe alții, iresponsabilă și fără nici un fel de rădăcini — și pe acești oameni îi cunoaștem, iar de la asemenea personaje ale lui Goethe nu aflăm nimic mai vrednic de ținut minte decît ceea ce știm din întîlnirile noastre cu respectivii oa-

meni din realitate. Dacă *Afinitățile elective* n-ar fi fost scrise, galeria noastră de portrete de oameni n-ar fi fost mult mai săracă, fără Eduard și maiorul, fără Charlotte, Mittler, Luciane : oameni de felul lor am fi întâlnit și altminteri. Cu contururi încă mai neprecizate și mai generale sînt profesioniștii lăsați cu intenție anonimi : asistentul, arhitectul, grădinarul.

Otilie, însă, este un chip irepetabil și de neînlocuit și, oricît ar fi ea idee încorporată, reflectă o ființă unică, pe care Goethe a întâlnit-o o singură dată și care l-a mișcat o sigură dată, îndestul ca să facă din ea purtătoarea întregii gingășii, melancolii și dulceții, de care era el capabil pe această treaptă a vieții sale, așa cum în anii Lidei și ai perioadei italiene întrupase în Ifigenia, într-un chip *feminin*, adică *ideal*, întreaga puritate, noblețe, sinceritate. În ambele rînduri elementele unor asemenea idealuri și materialele necesare pentru crearea unor opere, care trebuiau să-și primească atmosfera de la asemenea idealuri, preexistau în sufletul său, dar în ambele rînduri a fost nevoie de întâlnirea unică, irepetabilă și de neînlocuit cu o ființă capabilă să iște dragostea, pentru ca idealul să capete trup și opera să fie realizată. Oricît de puțin ar fi Ifigenia totuna cu Charlotte von Stein, tragedia Margaretei totuna cu dragostea pentru Friederike, aceste opere cosmice, necesare n-ar fi fost totuși create fără aceste întâlniri întîmplătoare (cel puțin din unghiul nostru de vedere) cu niște ființe ome-nești. Tot astfel, fără întâlnirea cu o imagine originară a lui Mignon, anevoie ar fi rezultat marele roman german de formare ; la fel — aceasta este incalculabila interacțiune dintre Ananke, Tyche și Daimon — datorită întîlnirii cu Minna Herz-

lieb, germenle *Afinităților elective*, Ottilie, a putut rodi, iar romanul a putut *deveni* o realitate !
Și aici ne interesează prea puțin ce știm despre această fată încântătoare, umbrită de la bun început de un apus în tăcere : cum a văzut-o Goethe, cum a devenit el creator datorită ei, totul este dezvăluit și totodată tănuit în Ottilie, personajul misterului său, așa cum orice figură literară dezvăluie și totodată tănuiește.

Ottilie se dăruiește integral destinului ei și-și acceptă legea, cea mai dureroasă și cea mai dulce, dragostea, pasiunea, renunțarea sau moartea, cu o smerenie pură, anulînd-o prin resemnare. Ea nu se situează extatic dincolo de natura omenească, ci poartă slăbiciunile și suferințele acestei naturi, ca pe o jertfă cotidiană, pînă la limita lor, și tocmai prin aceasta împlinește și înfrînge destinul, prin „jertfă“, nu prin extaz. Și aici se confirmă cerința goetheană, credința goetheană că depășirea limitelor omenești, divinizarea, beatificarea, minunea — sau tot ceea ce pare a străpunge granițele naturii — constă în împlinirea naturii în-săși, în subordonarea voluntară față de legea recunoscută. Această lege nu este aceeași pentru toți și, pe de altă parte, foarte puțini sînt cei cărora le e dat să-și cunoască legea : cunoașterea mereu mai clară a legii sub a cărei stăpînire se află, a drumului care-i aparține, de pe care e smulsă și pe care vrea să se reîntoarcă constituie procesul de limpezire trăit de Ottilie. Bătrînul Goethe a recunoscut drept lege a omului civilizat în genere, drept cea mai profundă cerință impusă naturii omenești, de către cultura individuală „*renunțarea*“, renunțarea voluntară la satisfacerea dorințelor și a pasiunilor personale, în favoarea acordului dintre persoana unică și colectivitatea în

care urmează a activa, acordul dintre individ și specie. Pentru bărbat, legea aceasta poate fi îndeplinită prin *fapta* eroică, datorită căreia viața insului se dăruie unui ideal obștesc. Încercarea lui Eduard de a cădea în război reprezintă o supunere pe jumătate conștientă, pe jumătate instinctivă față de legea bărbatului. Femeia își împlinește legea prin *jertfă*, prin răbdarea sub orice formă, însăși alcătuirea ei trupească interzicându-i să iasă din cercul receptivității, al acceptării : pentru femeie, fapta este ceva contra naturii. Chiar și femeia cu porniri eroice creată de Goethe, *Ifigenia* însăși, exprimă lucrul acesta : victoria ei, mai mare decât faptele bărbatilor, constă tot în jertfă și renunțare. Dar când a scris *Ifigenia în Taurida*, Goethe nu cuprindea încă în aceeași privire natura și destinul, nu-și cristalizase încă acea superioară noțiune sintetică de lege, pe care am indicat-o ca fiind fundamentul sufletesc din care au rezultat *Afinitățile elective*. *Ifigenia* încă se mai opune singură, ca suflet eroic, destinului ce-o amenință și stinge blestemul ce apasă asupra familiei ei, prin forța purității ce-o caracterizează : aceasta este o rămășiță din perioada titanică-eroică a lui Goethe, atunci când, pentru el, omul mare, ca forță independentă, se opunea lumii, chiar zeilor și fatalității. Acum lucrul acesta nu mai era posibil. *Otilie* este *prizoniera* destinului, fiind supusă inevitabil legilor acestuia, ca legi ale naturii ; ea nu poate împlini aceste legi decât prin jertfa pasivă, iar capacitatea ei de a răbda (pînă în lucrurile cele mai mici, sau, mai curînd, de la lucrurile cele mai mici pînă la cele mai de seamă, de la necazurile din școală și durerile de cap, pînă la moartea miraculoasă) este forma cea mai pură sub care o femeie își poate

împlini legea, se poate sacrifica, nu opunîndu-se destinului, ci ca prizonieră a acestuia și fiind lipsită așadar de eroismul propriu-zis. Atunci cînd femeia nu-și poate împlini legea naturii și a destinului ca *mamă* sau ca *iubită*, atunci cînd nu se poate situa, precum în epocile eroice, ca *preoteasă*, datorită investiției ei morale de esență divină, deasupra naturii și a destinului, fiindcă natura, destinul și moralitatea sînt subordonate uneia și aceleiași legi — atunci ea nu este în stare să-și împlinească legea decît ca *sfîntă*, în sensul cel mai pregnant al cuvîntului a împlini. Printre chipurile ideale create de Goethe, adică printre acele chipuri care înfățișează ceva în gradul cel mai înalt, o limită a umanității, o împlinire, Ottilie este tipul cel mai desăvîrșit al femeii ce îndură cu sfințenie.

Idealurile feminine *tragice* ale lui Goethe sînt fie jertfe oarbe ale unei fatalități pe care ele n-o cunosc, ca Margareta, într-un anume sens și Klärchen și Mignon, sau preotese ce înving și ispășesc fatalitatea prin renunțare, ca Ifigenia, dar și Prințesa din *Torquato Tasso* sau Eugénie. (Aici e vorba numai despre cazurile în care contradicția dintre voința unor ființe individuale și forțele suprapersonale atinge nivelul inconciliabilității.) Ottilie este prima victimă știutoare, voluntară a legii, pe care Goethe a văzut-o și căreia i-a dat chip, cea dintîi care, ca ființă individuală, se află apriori *sub* stăpînirea unei legi și pentru care, tocmai de aceea, o rezistență *eroică* sau prăbușirea sînt imposibile — tot astfel cum și un erou tragic ca bărbat, ca ființă activă, ar fi fost din capul locului imposibil în atmosfera *Afinităților elective*. Margareta și Klärchen, Ifigenia și Prințesa se opun de la bun început puterilor su-

prapersonale, ca niște forțe independente, Ottilie este din capul locului doar o manifestare, chiar o funcție a fatalității cu caracter de lege. Dar la început ea n-o știe: o află treptat, iar această înțelegere progresivă a faptului că nici chiar voința ei nu se poate salva, că această voință nu e decît o altă formă a fatalității sale devine tragismul acestui suflet gingaș și viguros. Legea suprapersonală care nu poate fi nici sfărîmată, nici învinsă, trebuie împlinită, și prin aceasta își educă Ottilie, atunci cînd o știe, voința la început oarbă și refractară: ea acceptă „jugul necesității“, în cele din urmă cu bună știință și în chip voluntar, devenind prin aceasta una cu cele aflate mai presus de persoană, ca sfîntă, în sensul în care sfinții extatici devin una cu dumnezeul ce-i revendică, iar penitenții indieni pătrund în Nirvana, prin înfrîngerea voinței de a trăi (ca să ne folosim de o expresie a lui Schopenhauer, care ar fi putut găsi în genere în sfîrșitul Ottiliei unul dintre cele mai binevenite exemple literare). Beatificarea Ottiliei se îndeplinește în acțiunea romanului ca o revenire, chiar ca o penitență pentru abaterea de pe drumul ei, abatere considerată de ea drept o vină de care a devenit pe deplin conștientă abia la moartea copilului. Datorită acestei întîmplări zguduitoare, recunoașterea legii fatale sub care se află se desăvîrșește brusc: teologic vorbind, e o revelație, cu care poate începe deplina ei purificare. Dar această revelație nu e doar un fenomen interior: e totodată și pecetluirea destinului ei, pe care are a-l împlini ca *sfîntă*, nu așa cum o dorise și sperase pînă în această clipă, cu o oarbă ignoranță, ca *mamă*. În aceeași clipă, cînd ține în poală copilul, copilul ei într-un mod mistic, avînd presentimente materne feciorelnice, acesta îi e

smuls, iar prin aceasta și celelalte împliniri posibile ale destinului. În acest punct se întîlnesc misterul procreării (și al maternității, care nu e decît o latură a acestui misteriu) și misterul morții. Moartea copilului îi dezvăluie Ottiliei legea ei adevărată și, concomitent, iluziile ei, iar în vreme ce calea spre maternitate îi apare, prin această revelație, definitiv închisă, ea se angajează pe singurul drum încă posibil spre mîntuire, drumul pocăinței ce duce la sfințenie.

Pășind în imperiul legii (care la Goethe e ceva foarte deosebit de Nirvana), Ottilie anulează tensiunea dureroasă, înăscută dintre persoană și cele aflate mai presus de persoană (fie acestea orice-ar fi : Dumnezeu sau lumea, morala sau *fatum*-ul, natura sau statul). Ea devine în mod conștient una cu legea, după ce — neștiind cît de mult îi era subordonată — i se împotrivise. În acest sens, împlinirea extremă a legii egalează cu anularea ei, fiind înfrîngerea acesteia — smerenia știutoare, victoria deplină, necesitatea cunoscută și recunoscută, libertatea nelimitată, în sensul versului lui Goethe :

Căci legea doar ne face liberi.

Beatificarea sacrificiului voluntar al Ottiliei este în același timp proslăvirea legii, de a cărei prezență misterul *Afinitățile elective* dă de știre. În acest final, felul general de a gîndi și concepția lui Goethe asupra lumii, precum și trăirea lui unică, de neînlocuit și irepetabilă, întîlnirea cu imaginea originară a Ottiliei, își află o divinizare comună : aspectul cel mai general și cel mai deosebit al conținutului ce-a devenit plăsmuire artistică în *Afinitățile elective*.

Un cuvînt despre limba din *Afinitățile elective*. Întrucît limba operei nu este un amănunt detașabil de ideea și de construcția de ansamblu, ci mediul senzorial prin care devin vădite pentru noi ideea și construcția — la rîndul lor depinzînd una de alta, așa cum depind într-un corp puterea vitală ce-l străbate și corpul însuși — această limbă este factorul datorită căruia ne dăm seama concret cum Goethe a limitat totul la măsura necesară cea mai succintă. *Afinitățile elective* sînt proza literară cea mai pură și cea mai desăvîrșită pe care a scris-o Goethe ; ca toate realizările stilistice clasice în sensul restrîns al cuvîntului, ea poate fi caracterizată mai mult negativ decît pozitiv, delimitînd-o față de normă, prin ceea ce o depășește prin exces, sau prin ceea ce rămîne datorare din cauza aridității. Stilul *Afinităților elective* se află tot atît de departe de bogăția năvalnică și impetuoasă a *Suferințelor tînărului Werther*, de amploarea în același timp vioaie și domoală, picturală, „desăvîrșită în sine“ (după expresia lui Friedrich Schlegel¹ din *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, ca și de expresia stufoasă, didactic-ironică, puțin cam rigidă și formalistă din *Anii de drumetie ai lui Wilhelm Meister*. E un stil viguros și dens, fără a fi umflat și încordat, sau luxuriant și supraîncărcat, limpede și plastic, fără a deveni pictural și descriptiv, solid și potolit, fără rigiditate și lîncezeală, fără intenția de a obține culoarea cu orice preț, așa cum se potrivea fanteziei din tinerețe a lui Goethe, în-

¹ Friedrich Schlegel (1772—1829) — teoretician de frunte al romantismului, autor al unor studii de mare răsunset în epocă, printre care : *Despre studiul poeziei grecești, Istoria poeziei grecilor și a romanilor, Fragmente, Istoria literaturii vechi și noi*.

cărcată de comentarii personale și metafore, desigur și sub înriurirea lui Shakespeare, fantezie care adăpostea mai multe imagini decît putea să ordoneze și să găzduiască ideea respectivă. Totodată, însă, stilul din *Afinitățile elective* nu este nici așa de abstract, în trăsături prinse ca din zbor, așa cum va fi acela al foarte bătrînului Goethe, care va îmbrățișa o mulțime nesfîrșită de viziuni printr-o singură idee adesea boltită prea înalt. Fiecare lucru este înfățișat numai în măsura necesară pentru a-i evidenția însemnătatea și funcția în ansamblul acțiunii, nici unul nu e zugrăvit pînă în amănunte numai de dragul lui, din plăcerea procurată, de pildă, de un peisaj frumos sau de o întîmplare emoționantă, ori de orice alte motive care să nu fie cerute neapărat de fondul operei : de aici lipsa de adjective de culoare sau mișcare, de exclamații, elipse, modificări bruște de ritm, lirisme de tot felul. Propoziții principale, pentru a prezenta în succesiunea lor acțiuni, întîmplări sau stări, propoziții secundare, pentru a expune mai clar stări secundare, motivări sau delimitări a ceva existent, ale unei întîmplări sau fapte, nicăieri însă pentru a spori mișcarea, culoarea și tensiunea, sau a crea mai viu atmosfera. Tot atît de puțin apar comentarii directe, în afara operei, menite a comunica cititorului reflecții independente în legătură cu cele ce se întîmplă. Chiar și reflecțiile din jurnalul Ottiliei aparțin acțiunii interioare și marchează doar un punct de popas, nicidecum o plasare arbitrară a înțelepciunii aforistice a lui Goethe, ca în *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister*.

Dacă proza de tinerețe a lui Goethe, pînă la prima versiune a lui *Wilhelm Meister*, chiar pînă la *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* e de-

terminată de senzorialitatea lui, și anume mai întâi de aceea a singelui pus în mișcare de instincte, apoi de aceea a ochiului deprins să ordoneze în imagini, indiciul lingvistic al acestei determinări constă în preponderența adjectivelor. În proza *Afinităților elective*, surplusul, jocul, excesul, ramificările de ordin senzorial sînt resorbite în existența potolită, simplă, care formează spațiul neapărat necesar pentru faptele și întîmplările prin care se manifestă ideea. Substantivele și verbele sînt pilonii acestei proze, realizată încă în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, dar nedesăvîrșită. *Afinitățile elective* și primele cărți din *Poezie și adevăr* constituie modelele ei clasice, în egală măsură libere de lirism, ca și de plasticitate picturală, învecinîndu-se cu reflecția numai în măsura în care personajele trebuie să facă transparentă în dialoguri ideea operelor. Desigur, *Poezie și adevăr* nu mai e o operă pur narativă și nici nu vrea să fie; ea este nu doar înfățișarea unui proces etern cu valoare simbolică, ci și o relatare istorică asupra celor trecute, însoțită de explicarea acestora: reflecția, referirea, interpretarea aplicate celor doar narate făceau parte dintre sarcinile pe care Goethe și le asumase acolo. Proza istorică este o împletire de proză didactic-interpretativă și proză narativă: ea are a face nu numai cu existența și întîmplările concrete, ci și cu motivele spirituale, abstracte. Este nu numai povestire, ci și interpretare pînă la propunerea unor învățăminte. În ultimele opere de bătrînețe ale lui Goethe, îndeosebi în *Anii de drumetie ai lui Wilhelm Meister*, o dată cu slăbirea forței plastice, a apărut nevoia de a scoate în evidență interpretarea și învățătura ca atare, plă-

cerea de a instrui devenise desigur mai puternică decît forța plastică, astfel că imaginea și întîmplările erau din ce în ce mai mult sfîșiate sau brăzdate de abstractizare.

Proza *Afinităților elective* ține mijlocul între senzorialitatea debordantă a prozei de tinerețe, cu fluctuațiile ei patetice, cu modificarea mobilă a ritmului, și spiritualitatea adesea schematică a prozei de la adînci bătrîneți, cu distanțarea ei artificială, cu încetineala ei ceremonioasă. Nu ies la iveală nici sufletul intim al obiectelor și al întîmplărilor, mișcarea în cadrul căreia sînt trăite acestea sau din care izvorăsc, nici semnificația lor, raportul lor cu categoriile abstracte generale ; lucrurile și întîmplările sînt mai curînd înfățișate cu relevarea concret-spirituală a însușirilor și funcțiunilor lor esențiale, în egală măsură distanțată de emoția de moment a eului ce le prezintă, ca și de abstractizarea lui indiferentă *sub specie aeterni*. Stilul *Afinităților elective* este natural și concentrat, calm și plin de mișcare, luminos și profund, bărbătesc și delicat, grav și limpede : proza narativă germană cea mai desăvîrșită care există, nu cea mai fermecătoare, cea mai distinsă și cea mai captivantă, nu cea mai colorată și cea mai emoționantă, nu cea mai bogată și cea mai viguroasă. Fiecare mod de exprimare a temperamentului poate avea un preț mai mare fie pentru totdeauna, fie pentru anumite trepte de viață sau dispoziții sufletești, la Goethe sau la Jean Paul, ori în proza germană a altora mai mărunți — stilul *Afinităților elective* pare cel mai puțin tulburat și condiționat de valurile unui subiect agitat unilateral, e oglindirea cea mai curată a lucrurilor și a întîmplărilor într-o ființă calmă și profundă care, nefiind mișcată

de clipă, receptează totuși mișcarea fiecărei clipe și o redă, fără a vibra simpatetic în ea, așa cum o făcea sufletul din *Suferințele tânărului Werther*, dar și fără a se ține la o distanță atît de mare ca spiritul din *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister*.

SONETE

Ca orice creație centrală a lui Goethe, și *Afinitățile elective* sînt înconjurată de o serie de poezii ocazionale, în care crize momentane sau imagini de ansamblu sînt înfățișate *decorativ*, adică nu filtrînd artistic în mod nemijlocit un conținut de viață, ci fiind orientate prin pricepere artistică și urmărind scopuri artistice după modele sau specii cu valoare artistică originală — avem a face cu artă nu de al doilea rang (căci rangul se referă la măiestrie), ci de al doilea grad (care se referă la calitatea de a fi original). Asemenea realizări clasiciste izolate din perioada care și-a găsit expresia originală în *Afinitățile elective* sînt *Sonetele*, *Paleophron* și *Neoterpe* și, mai ales, piesa festivă cu caracter decorativ *Pandora*. Nu trebuie să se înțeleagă că în aceste opere conținutul cel mai profund al lui Goethe a fost exclus sau n-a participat de loc: dar de născut ele nu s-au născut sub presiunea imperioasă a unui conținut care năzuia să se exprime plastic, ci dintr-o dorință și intenție decorativă a maestrului, impulsionat de stimuluri exterioare și considerații teoretice. Sînt opere pe care ni le-am putea ima-

gina ca absente din existența lui Goethe, fără ca aceasta să arate esențialmente altfel.

Sonetele au rezultat din plăcerea meșteșugărească procurată de formele de expresie, de cizelarea lor, sub imboldul jocului cu formele sudice, la modă printre romantici. În 1806 apăruse ediția Fernow¹ a sonetelor lui Petrarca și îndreptase din nou privirile lui Goethe asupra acestei specii, ca asupra unui fenomen deosebit din istoria creației poetice : după cum obișnuia, el a preluat imediat teoria și experiența, trecînd la exercițiu și realizare. Totodată poetul nu putea doar să asiste la îndemînarea strofică a romanticilor, indiferent dacă o aproba sau nu — această îndemînare se afla prea aproape de imperiul său, trebuia să pășească pe terenul practicii, să cunoască direct modul și originea impulsului artistic propriu-zis, din care rezultau sonetele și terținele, să guste în esența ei această plăcere ; în felul acesta, moda romantică l-a determinat să se ocupe cu vechiul maestru al sonetului european și, totodată, să facă încercări personale, așa cum îi imitase cîndva pe elegiacii și pe epigramiștii latini. În domeniul istoric al meșteșugului său — spun aici cu intenție meșteșug, și nu artă, fiindcă mă refer la domeniul celor ce puteau fi învățate, *confectionate* în arta sa — nu trebuia să existe nici o tehnică, nici o dibăcie și nici un fel de forme pe care el să nu le cunoască și să nu le stăpînească : aceasta este o cerință de la sine înțeleasă a măiestriei sale din acea vreme, cînd arta îi apărea ca o pricepere pusă în aplicare. La fel ca *Epigramele venețiene*, ca *Ahiliada*, *Sonetele* sînt și ele paradigme ale genului.

¹ *Karl Ludwig Fernow* (1763—1808) — istoric al artel.

Iubita, cu al cărei nume se joacă aceste sonete, este doar un prilej care a ieșit atunci în calea nevoii lui de a omagia. *Sonetele* se adresează Minnei Herzlieb, nu au rezultat datorită ei, sînt mai mult dedicate ei, decît concepute pentru ea, așa că Bettina a putut avea aparenta îndreptățire de a le revendica pentru sine, întrucît, sub aspectul conținutului poeziilor, e indiferent cui i se adresau. Căci ele n-au țîșnit din iubirea pentru o anumită ființă, n-au fost inspirate de chipul și emoția unui farmec unic întruchipat într-o frumoasă făptură omenească, ci de imboldul unui joc artistic și de cunoașterea superioară, aproape ironică, autooglîndindu-se pe sine, a iubirii, în sfîrșit de versificarea luată atît ca meșteșug, cît și ca expresie sufletească. Este semnificativ pentru aceste poezii livrești paradigmactice faptul că glosează pe marginea propriei lor origini, a formei și chiar a intenției lor, așa cum Goethe o mai făcuse ici-colo în *Epigramele venețiene* și, explicit, în *Epistole*. Și *Sonetele* sînt poezii despre scrierea poeziilor, chiar despre scrierea sonetelor, în orice caz despre originea sentimentală, despre prilejul amoros ce le-a dat naștere, însă întotdeauna cu conștiința, adesea cu precizarea explicită făcută în poezie, că aici e vorba de o „punere în versuri“, de comentarea rimată a unei trăiri. Sonetele se autoironizează cu discreție (prin aceasta sînt modele de „ironie romantică“), glumind pe socoteala artei de a rima din iubire ; altele iau în rîs, mai puțin discret, însăși mania romantică de a rima ; pînă și vechiul maestru al sonetului, Petrarca, e obiectul unei priviri ironice piezișe, aruncate de succesor, ca unuia ce-a cîntat la nesfîrșit, cu artă, tristețea iubirii — avem a face aici cu ace-

eași dispoziție sufletească datorită căreia Tibul, Propertiu, Marțial sînt menționați în poeziile clasice livrești ale lui Goethe.

Dar între *Sonete* și *Elegiile romane* sau *Epigramele venețiene*, oricît ar fi ele tot poezii livrești și de gen (unele rezultate din cultura clasicistă, celelalte din cea romantică), există o deosebire, importantă pentru valoarea lor poetică, dacă nu și pentru meșteșugul expresiei lingvistice : în *Elegiile romane* cultura e pe deplin îmbibată de o proaspătă și viguroasă trăire primară, cunoașterea formei artistice latine s-a logodit cu contemplarea covîrșitoare a Romei și cu o iubire păgînă, în timp ce la *Sonete* formei artistice romantice nu i-a ieșit în întîmpinare o trăire primară corespunzătoare, legată prin afinități electice cu această formă de artă. Forma de sonet nu avea cu Minna Herzlieb o „armonie prestabilită“, așa cum forma elegiei romane avusese cu pămîntul și făptura romană, astfel că în sonete preocuparea referitoare la specie și aspectele livrești au fost preponderente, forma sonetului a devenit independentă ca atare : aceasta însemnează că ansamblul a rămas totuși doar un joc artistic, un meșteșug artistic conștient, nedevenind artă vie, impusă și îmbibată în întregime de trăire, ceea ce n-a prejudiciat măiestriei abstracte în tehnica utilizării mijloacelor de expresie. Pandantul clasicist exact al *Sonetelor* sînt *Epistolele* : de asemenea capodopere pur tehnice, fără valoare poetică sufletească, modele artistice. Dacă arta ar consta în biruirea dificultăților și în respectarea regulilor, nu în expresia prin forme a vieții ce simte nevoia să se exprime prin forme, atunci

Sonetele și *Epistolele* ar fi artă superioară. Dacă însă valoarea e decisă de plenitudinea și caracterul original al vieții exprimate, atunci *Epistolele* și *Sonetele*, rezultate doar din joc și imitație, nu ocupă un loc înalt printre operele lui Goethe.

Deosebindu-se fundamental de sonetele lui Goethe și ale romanticilor, vechiul sonet al lui Dante și Petrarca este expresia originală prin formă a unei înclinații spre ceremonialul strict arhitectonic și a unui sînge ținut în frîu cu strășnicie. Spiritul goticii, care îmbina și ordona un conținut imperativ conform unor raporturi numerice venerate mistic și stabilite trupește, acționa și în împletirile de rimă ale formelor poetice proven-sale și italiene, un spirit vădit în construcții, în dansul în lanț, în gustul pentru figurile de stil sonore și pentru depășirea piedicilor anume create, care îngăduiau să se simtă îndoit tînăra plenitudine, suplețe și elasticitate a unei limbi abia descoperite și trezite, prospețimea unei noi dimineți a sufletului. Catrenele și terținele, împletirile de rimă și relațiile lor matematic-mistice, diversitatea de figuri de stil și arabescuri în cadrul unei îmbinări și legi strict delimitate : toate acestea corespundeau unui simț încă nou al spațiului și al măsurii, hrănit din ceremonialul occidental, din spiritul cavaleresc și ierarhic, din spiritul arhitectonic al bisericii catolice și, totodată, din impulsul spre joacă al Orientului, neîngrădit și amorf, dar de o luxuriantă bogăție de figuri. Pe scurt, sonetele rezultate din terține și stanțe, erau, ca și strofele meșteșugite ale trubadurilor, expresia naivă a unui fel de a fi naiv, poate și artificios (căci și afectarea sau bizarea

poate fi natură nemijlocită) ; cînd romanticii și Goethe *au preluat* această specie, ea devenise speci un experiment estetic, la practicarea căruia mai era o formă de cultură sufletească nemijlocită, ci un experiment estetic, la practicarea căruia mai putea colabora desigur și un reflex palid din vechea plăcere procurată de înfrînare.

PANDORA

În poeziile exclusiv livrești nu se sedimentează o trăire unică, vraja posibilă numai într-o singură clipă din întreaga existență, ci experiența generală, extrasă din viață și propusă într-o repetare continuă prin mijlocirea rațiunii ordonatoare. Goethe spune odată că mai tîrziu s-a menținut mai ales în domeniul celor generale, înfățișînd mai puțin varietatea și individualitatea, iar ca exemplu pentru aceasta citează *Fiica naturală* și, îndeosebi, *Pandora*, opunîndu-le *Anilor de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, în care încă domnea varietatea. Tocmai aceasta e deosebirea de care vorbeam. În măsura în care gîndirea (pe care se bazează experiența, capacitatea de a recunoaște, de a ordona cele trăite și de a statornici relații între ele) se emancipează de inimă, de centrul emoțiilor unice, în aceeași măsură aspectele ce se repetă, care pot fi categorisite, abstractizate devin independente în procesul de creație. Acesta este un semn al bătrîneții. O dată cu înaintarea în vîrstă, ceea ce e unic și arzător este „înlocuit“ (în ambele sensuri) de ceea ce revine și e limpede.

Acumularea comparativă, de-a lungul multor ani, a unor lucruri văzute, acumulare interzisă tineretii, răcirea singelui, datorită căreia calma detaşare de clipa trăirii devine mai uşoară, sînt numai două semne ale unei stări generale ce se manifestă practic tocmai ca „experienţă“ a bătrîneţii, iar spiritualiceşte ca „înţelepciune“ a bătrîneţii. În vreme ce pentru omul tînăr emoţia este aceea care-i creează sau îi hotărăşte spaţiul lumii, pentru omul vîrstnic o lume independentă de trăirile de moment, o lume cu compartimentări şi orientări precise îi e dată ca spaţiu stabil; bătrînul caută să repartizeze în compartimentele acestui spaţiu tot ceea ce întâlneşte: o dată cu trecerea anilor, ceea ce e unic, nemaiauzit, nou îl sileşte din ce în ce mai rar pe bătrîn să-şi extindă spaţiul, să-şi sfarme cadrul opiniilor statornicite — aşa ceva se întîmplă doar geniilor cu o pubertate repetată, aşa cum i s-a mai întîmplat şi lui Goethe în momentele creatoare periculoase. În linii mari, munca lui Goethe de după moartea lui Schiller constă mai puţin în reînnoirea prin trăire a imaginii sale asupra lumii, cît în umplerea ei prin noi mase de experienţă sau în orînduirea experienţelor în spaţiul dat.

Prezentarea compartimentelor acestui spaţiu, exprimarea generalului, înlăuntrul căruia urmau a fi încadrate ulterior întîmplările deosebite — aceasta este una dintre primele nevoi şi unul dintre rezultatele creaţiei sale de bătrîneţe. Opera, în care a încercat pentru prima dată să traseze întregul contur al spaţiului *experienţei* sale — după diverse schiţe alegorice ale diferitelor compartimente ale spaţiului său, ca *Paleophron* şi *Ne-*

oterpe și câteva piese alegorice ¹ — se află la pragul bătrîneții : este propriu-zis prima sa creație mai mare de bătrînețe, purtînd toate semnele stilului goethean de la bătrînețe — *Pandora*.

Pandora este prima creație poetică în care Goethe a înfățișat într-un ansamblu alegoric forțele omenești ce-i hotărau imaginea lumii, principiile pe baza cărora trăia și lua cunoștință de cele înconjurătoare, precum și acțiunea reciprocă dintre aceste forțe ; energie și putere de simțire, pasiune și vis, în contururile și orientările lor cele mai generale. *Faust I* și *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* fuseseră imagini simbolice ale lumii, plăsmuri artistice concepute dintr-o trăire unică și cuprinzînd mase de experiență vaste cît lumea, dar care nu conturau spațiul experienței. În acest sens, Schubarth ² nu greșea atît de mult, atunci cînd găsea că în *Pandora* se concentrează tot ceea ce Goethe înfățișase parțial în celelalte opere ale sale. Goethe însuși n-a respins categoric această interpretare, observînd doar : „Schubarth merge cîteodată puțin cam departe“. În orice caz, *Pandora* conține alegoria tuturor felurilor de trăiri care au dat naștere unor imagini parțiale ale lumii în *Suferințele tînărului Werther*, în *Faust*, în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*. Goethe a alegorizat în *Pandora* nu lumea, văzută prin cutare sau cutare dispoziție sufletească, emoție,

¹ În text : *Maskenzüge*, avînd sensul propriu de „alaiuri de măști“, „alaiuri de carnaval“, „mascarade“. În limba română, traducerea literală ar fi nepotrivită. Piese despre care e vorba aici, *Pandora* și celelalte, utilizează „măști“ în sensul figurat, adică aduc în scenă personaje alegorice.

² *Ludwig Schubarth* — literat german, fiul poetului Christian Daniel Schubarth și prieten al lui Friedrich Schiller.

caracter omenesc, ci tocmai mecanismul dispozițiilor sufletești, emoțiilor, caracterelor înseși: punctele arhimedice ale sufletului, din care lumea putea fi abordată și mișcată și din care și fusese abordată în operele anterioare ale lui Goethe.

Din această temă și origine a *Pandorei* reiese că ea nu s-a extins treptat, pornind de la o criză creatoare interioară, asupra conținutului oferit de lume, că nu s-a organizat pornind de la un punct al inimii, ca să răzbată din interior spre exterior în materialul brut mai îndepărtat. *Pandora* poartă semnele pieselor alegorice și festive scrise de Goethe, în care scriitorul, solicitat *dinafară* sau stimulat ocazional, interpretează și împodobește cu fantezia sa un prilej dat, oferind din bogăția conținutului său sufletească existent atît cît îi cerea gradul de participare la respectivul prilej. În asemenea opere puse în mișcare din exterior, el putea să ajungă pînă la exprimarea fondului său intim, sau să se mulțumească cu variațiuni decorative în jurul motivului ocazional, pentru a satisface dorința celor ce-l solicitaseră, fie acestea doamne amabile care-i cereau versuri de album, fie curtea și societatea înaltă, atunci cînd pretindeau cuvîntări sau piese festive pentru o serbare teatrală. Nu numai prin poziția sa exterioară, ci, parțial, și prin aptitudinile sale lăuntrice, Goethe se încadra în tradițiile rococoului, în care și talentele artistice își primeau legea și îndatoririle de la cerințele unei societăți de o voioșie festivă, cu gust de joacă și dornică de podoabe. Nici chiar în perioada sa propriu-zisă de titanism, Goethe nu s-a sustras pe de-a-ntregul unor asemenea cerințe, ba chiar le-a ieșit cu plăcere în întîmpinare, avînd sentimentul superiorității lui și folosindu-le și pe ele

în sensul său, cu premisa tacită că domeniul tainelor sale creatoare rămîne nediminuat, iar exprimarea trăirilor și a concluziilor sale mai presus de societate nu e stingherită. Zona cea mai dinăuntru a artei, unde rămînea singur stăpîn, și-o rezervează, într-o zonă mai dinafară ținea să lucreze pentru societate, să colaboreze cu ea. În această situație predomina cînd ocazia, „factorul exterior“, decorativul (căci de cele mai multe ori era vorba de împodobirea unei festivități, iar creației poetice îi revenea numai rolul de a conlucra ca artă soră a celei plastice sau orchestrale), cînd participarea sufletească a poetului, mai ales dacă acesta lucra din proprie inițiativă, ca la comemorarea morții lui Schiller, la omagiul adus marelui împărat sau ducesei Amalia, protectoarea sa.

Ceea ce e comun acestor creații ocazionale, fie că în ele se simte mai mult solicitarea altora sau participarea sufletească personală, constă în caracterul lor decorativ și în aparatul alegoric. Ceea ce spune Goethe în cuvîntul înainte la *Paleophron* și *Neoterpe* se potrivește aproape tuturor scrierilor de acest gen, definindu-le atît specificul, cît și motivul.

„Autorul a avut intenția de a reaminti vechea artă plastică și de a oferi privirilor spectatorilor o operă plastică, totuși plină de mișcare și de viață. Firește, prin mijlocirea tiparului se poate prezenta publicului numai o parte a întregului, în vreme ce efectele urmărite prin reprezentarea completă au contat pe felul de a gîndi și pe receptivitatea unor spectatori cultivați, pe sensibilitatea și calitățile personale ale interpreților, pe recitarea plină de simțire, pe costumație, măști și alte circumstanțe.“

Cuvîntul poetic era însoțit de arhitectură și scenografie, ca arte creatoare de spațiu, de muzică și dans, ca arte creatoare de dispoziție sufletească. Lipsit de autonomia sa cosmic-sufletească, devenea un mijloc al fastului distractiv.

Întrucît însă cuvîntul, ca expresie a sufletului, are nu numai o valoare senzorială, ci și înțeles, utilizarea lui în texte teatrale și librete de operă valorifica artistică și forța lui intelectuală. La creațiile cosmice, care sînt expresia vieții autonome, o expresie senzorial-spirituală mai independentă de scopuri speciale și de exigențe exterioare, separarea valorii senzoriale de cea noțională a limbii nu intervine de loc. Dacă o asemenea creație e înțeleasă exclusiv decorativ și senzorial sau exclusiv didactic, de către o societate care vrea să se amuze sau să se instruiască, autorul, în cazul că nu e doar libretist sau învățător de profesie, trebuie să reunească cele două funcțiuni separate. Această nevoie e satisfăcută de *alegorie*, care poate folosi oricînd ca înlocuitoare ulterioară a simbolului. Căci pentru simțuri alegoria este imagine vie, arabesc, figură alcătuită din cuvinte, ghirlandă, friză care creează sau ornamează spațiul, iar pentru rațiune, sens noțional, exprimînd „adevărul“, „virtutea“ sau altceva similar : un recipient alcătuit din material senzorial, pe care rațiunea îl umple cu conținutul său. Arta alegorică a cuvîntului trage profituri și din tensiunea existentă între calitatea senzorială și cea noțională, între valoarea ornamentală și cea instructivă : ea participă atît la lipsa de răspundere a farmecului, cît și la seriozitatea gîndirii. Din acest motiv, alegoria a fost expedientul obișnuit pentru cercurile societății înalte și pentru mandatarii lor, care nu mai trăiau într-un univers de

viziuni mitice, ci simțeau sub imperiul farmecului devenit independent și gîdeau în noțiuni de asemenea devenite independente, nemaicunoscînd așadar unitatea dintre viziunea plastică și semnificație. Ceea ce antichitatea creatoare de mituri săvîrșea la dimensiunile poporului întreg sau ale unei păтури sociale a ajuns, îndeosebi de la Renaștere încoace, un dar și o îndatorire a poetului investit cu însușiri creatoare — acesta e pentru societate conducătorul, însoțitorul, adversarul sau slujitorul ei, în loc de a-i fi vocea. Simboluri creează poetul smulgîndu-le din el *însuși*. În serviciul *societății*, ca decorator sau învățător, creează alegorii.

Simbolul e pentru persoana individuală ceea ce e mitul pentru o colectivitate : expresia izvo-rîtă din viața interioară, manifestarea involun-tară, transformarea în imagine a acesteia. Alegoria este încercarea conștientă de a găsi imaginea semnificativă pentru o asemenea viață, fie indivi-duală, fie colectivă. Firește, de cele mai multe ori alegoria urmărește să înlocuiască mai curînd mitul decît simbolul, deoarece viața individuală devine imagine nouă mai ușor decît cea colectivă, avînd dimensiuni și forțe mai restrînse, deoarece, așadar, viața colectivă are mai curînd nevoie de un ase-menea înlocuitor și numai spiritul unor inși *culti-vați* simte nevoia unei imagini poetice de ansamblu a epocii lor, a unei sinteze mitice și doar cîte unul e capabil să realizeze conștient ceea ce altminteri trebuie să izvorască dintr-o epocă. Desigur, sim-bolurile, în care un om ce cuprinde în sufletul lui lumea, mai îmbibat de viața colectivității, cu însușiri superioare și mai fertil, își exprimă invo-luntar eul (fără intenția livrescă și conștientă de a crea „simboluri“ sau „mituri“), pot deveni mituri,

precum dramele lui Eschil și, într-un anume sens, acelea ale lui Shakespeare. Căci colectivitatea nu creează mituri în mod nemijlocit, ci prin intermediul reprezentanților ei creatori momentani sau de durată : de la cel mai simplu cîntec popular pînă la epopeile populare, toate sînt realizări colective geniale, obținute nu prin reunirea oamenilor, ci întotdeauna prin contribuția unor inși (chiar dacă adesea anonimi). Firește, îndată ce între viața originară a unei obști și spiritul creator al insului cu funcție reprezentativă s-a interpus o lume intermediară de cultură conștientă de sine, înzestrată cu simț istoric și teorii estetice, insul, încercînd să cuprindă în imagini această viață colectivă, rămîne aproape întotdeauna prizonier al lumii intermediare, din care provîn materialele și mijloacele simbolurilor, astfel că în loc de a fi un creator de mituri, devine un creator de alegorii. Aceasta a fost și soarta lui Goethe, îndată ce a încercat să dea descrierea livrescă a unei umanități abstracte, pentru care a preluat reprezentările senzoriale din canoanele culturii clasice, adică îndată ce a depășit autoînfățișarea naiv-simbolică a ființei sale (care e în același timp un centru al ființei colective germane) cum a făcut-o în *Faust*, precum și autoînfățișarea unora dintre crizele vieții sale, ca în *Suferințele tînărului Werther*, în *Goetz von Berlichingen*, în *Prometeu* (care au fost totodată și crize ale unei întregi generații). *Faust*, în care spiritul național german și spiritul creator al lui Goethe se întrepătrund pe deplin, a devenit un mit german. În alte opere ale lui Goethe predomină geniul său individual sau cultura lui : acelea sînt simboluri sau alegorii. Mitică este și autoînfățișarea lirică a lui Goethe, în măsura în care chipul său propriu întrupează,

ca limbă germană, esența forței colective germane.

Din originea alegoriei, care se află în „cultură“, și din vecinătatea ei cu arta plastică se explică preponderența pe care a câștigat-o mitul antic în alegorie, începînd de la renașterea culturii conștiente. Însuflețirea Olimpului antic a fost ambiția a nenumărați poeți livrești, care au încercat să rezolve această sarcină înzestrînd cu adaosuri moderne vechea provizie de figuri mitice, sau inventînd pentru noțiuni moderne zeități noi după modelul antichilor. Pornind cînd de la fantezie prin *amplificarea* seriei de figuri plastice decorative ale antichității, cînd de la gîndire prin *interpretarea* miturilor existente, a rezultat o lume de alegorii care făcea uz de provizia de reprezentări preluată de la epoci trecute, mai desăvîrșite sub aspect senzorial și mai fertile pe plan mitic. Această provizie, ruptă de viața în care era un produs cultural naiv, nu o invenție culturală conștientă, a căpătat valabilitate generală, o semnificație „general umană“, putînd să fie pusă în *relații* cu stări de lucruri pe care nu le *exprima*: paralel, ca expresie culturală naivă a fiecărei epoci, ea oferea un limbaj cifrat vechi și nou în același timp, precis, necondiționat, suficient de ambiguu, ca să îngăduie noi combinații și attribute pentru rațiune, concentrat, plastic, precis, atractiv sub aspect senzorial, suficient ca să ofere teren și reazăm fanteziei — un domeniu intermediar între forțele originare autohtone, creatoare propriu-zis de mituri, și abstracțiunea atemporală sau tradiția închistată, între prezentul ce poartă în sine viitorul și trecutul inventariat al fiecărei sfere culturale. Alegoria s-a îngrijit ca mitul antic să nu se usuce și să nu fie preluat ca un capital mort, de muzeu,

în spiritul mai nou, ci să-i fie dat ei ca o hrană eficientă pentru o dezvoltare ulterioară.

Alături de părțile referitoare la Elena din *Faust II*, *Pandora* lui Goethe este punctul culminant al alegorismului german, chiar al celui european modern și, ca atare, cea mai ingenioasă interpretare și extindere a cercului antic de zei : firește, nu o dezvoltare mitică rezultată din aceeași atmosferă, ci utilizarea lui conștientă pentru exprimarea unor idei moderne. Scrierea e concepută în mod conștient și livresc, ca o mijlocire conștientă între arta plastică și experiența filozofică, este o alegorie cu interludii lirice, dintre care unele își au, vădit, rădăcinile în trăiri originare ale lui Goethe și care, ca lirică, sparg alegoria acolo unde sînt plasate. Căci pasajele de strălucire lirică, „ariile de bravură“ nu constituie nicidecum aici originea și miezul personajelor din a căror gură ies, așa cum, de pildă, Prometeul de altădată al lui Goethe trăiește numai ca odă și prin oda împotrivirii lui.

Chiar și denumirea speciei în subtitlu — „piesă festivă“ — arată cadrul în care Goethe voia să-și plaseze opera, lămurește originea ei constînd într-o intenție decorativă și în gîndul orientat spre un public adunat într-o împrejurare solemnă. Ca scriere ocazională de un stil elevat, prin origine și, deci, prin anumite condiții fundamentale ale construcției ei, *Pandora* se înscrie în aceeași serie ca și piesele alegorice, ca *Palaeophron* și *Neoterpe* și *Trezirea lui Epimenide*. Printre amintitele condiții fundamentale ale construcției se numără așezarea personajelor alegorice în grupuri picturale, distanța dintre expresie și sentiment, subordonarea conținutului sufletesc față de efectul plastic clasi-

cist, de aici îndepărtarea de caracterizările colțuroase, ca și de alambicarea și analiza amănunțită psihologizantă. Ceea ce nu putea avea un rol decorativ și înălțător, nu-și găsea locul într-o piesă festivă. Decorativă putea fi și orice zguduire sufletească, pînă și cea mai violentă, care se putea manifesta în atitudini și gesturi exterioare, în mișcări ale corpurilor — nu doar în jocul mimicii — iar înălțător putea fi tot ceea ce dădea ascultătorului un sentiment de perspectivă, de rezolvare și înlănțuire, de aplanare a conflictelor și de cuprindere a amănuntelor. În cadrul unei „piese festive“, aceasta era funcția *înțelepciunii* lui Goethe.

Organul comun atît pentru latura decorativă, cît și pentru cea înălțătoare a piesei festive era *limba* frumoasă, artistică : niciodată n-a folosit Goethe sonorități și accente de limbă calculate mai conștient și mai artistic ca „mijloace artistice“ — nu ca o descărcare involuntară a sufletului emoționat — niciodată n-a tratat mai vădit limba ca pe un „joc“, deși nu rupt de trăire, dar totuși neîmpovărată de ea, ca în asemenea piese festive : ele se caracterizează prin aceea că, pornind de la efectul senzorial, năzuiesc spre o distribuire, plasare, folosire decorativă a maselor sufletești, pornind așadar într-o anume măsură dinspre exterior spre interior, de la cadru la tablou, de la compoziția în spațiu la figuri, de la figuri la gesturile lor, în loc de a concentra în aspectele concrete un conținut interior, organizat dinăuntru în afară. În piesele festive, Goethe își primește legea nu de la masele de trăiri care năzuie imperios spre o exprimare în imagini, care tind să se transforme din sentiment în gesturi, caracter, spațiu și construcție, ci de-a dreptul de la anumite sen-

timente, chiar principii de echilibru, pentru care trăirile, experiențele, înțelepciunea slujesc ca material, culoare, blocuri de construcție și chiar mortar. Ele sînt concepute de artistul plastic Goethe care, transferîndu-se în domeniul literaturii, stăpînește în chip desăvîrșit limba ca mijloc de exprimare a ideilor lui de artă plastică, nu de poetul care a învățat în Italia să privească plastic. Fi-rește, această aplicare a aptitudinilor de artist plastic în domeniul literaturii a apărut la bătrînul Goethe din ce în ce mai intens, îndeosebi acolo unde, datorită speciei, trebuia să se gîndească la scenă ; poetul a făcut din dramele sale de mai tîrziu piese alegorice, sau, cel puțin, le-a apropiat de acestea, adică le-a construit pe grupări decorative, în care limba e tratată artistic, aproape ca în libreturile de operă.

Caracteristica piesei alegorice constă în aceea că tratează fiecare scenă ca pe un întreg constînd dintr-un tablou de sine stătător, la care-și ia libertatea să alătore alte tablouri rotunjite. Principiul acesta în sine corespundea nevoii bătrînului Goethe de a fi oricînd gata să se arate pe de-a-n-tregul în limite trasate de el însuși și, totodată, sub presiunea a mereu noi materiale, a unei amplificări nesfîrșite, să-și păstreze libertatea pentru rotunjirii mereu noi. Pentru el, mai ales pe măsura scăderii puterii creatoare, nu mai era desigur nicidecum posibil să organizeze într-o unitate dramatică masa de necuprins, abordată dintr-un punct unic, dar ceea ce putea să facă era să înșiruie mereu noi grupe separate, pe care trebuia să le ia în stăpînire, pe baza unei idei generale, chiar dacă nu atotcuprinzătoare și capabilă să le dea o expresie formală desăvîrșită, realizînd astfel o suită

de tablouri bine orînduită, cu caracter unitar și totuși putînd fi continuată sau încheiată, nesfîrșită sau putînd fi întreruptă :

A oamenilor viață e-un poem la fel.

Are-nceput, firește, are și sfîrșit,

Dar un întreg nu e de fel.

Așa se explică preferința bătrînului Goethe pentru o specie în care unități plastice finite dădeau naștere unei bogății spirituale infinite, în care grupe limitate dădeau naștere unei cuprinderi nelimitate a lumii, iar un spațiu rotunjit dădea naștere unui timp de necuprins. Alegoria (în *Faust II* ridicată, ca specie dramatică, la valoare universală, în *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister* transformată în narațiune) este centrul în jurul căruia se delimitează cel puțin pentru simțuri ceea ce, conform spiritului său neavînd nici o limită, trebuia să rămînă în mod necesar fragmentar — este forma artistică potrivită pentru un bătrîn a cărui viață se poate încheia oricînd, deși mai are nesfîrșit de multe de spus și totuși vrea să stea pregătit și gata în fața lui Dumnezeu și a lumii. Din premisa veșmîntului decorativ și social s-a dezvoltat o specie dramatică pe deplin corespunzătoare dispoziției sufletești a bătrînului Goethe și care dădea de lucru simțului său plastic, gustului său niciodată saturat pentru pictură ; mai exact însă, s-ar putea spune că forma originară a dramei, spectacolul festiv însoțit de acte de cult, și-a recăpătat valabilitatea, firește nu fără a purta urmele unei lungi istorii, pe calea ocolită a dramei de caracter, a dramei bazate pe intrigă și a dramei psihologice, după un îndelungat proces de cristalizare a unui aparat complex, devenit în

cele din urmă independent și fixat ca „teatru“, și a unei tehnici corespunzătoare acestui teatru : adică prin laicizarea laturii decorative a dramei originare și prin orientarea spre un scop a laturii ei spirituale, sau : prin teatralizarea cultului și alegorizarea mitului.

Partea realizată din *Pandora* este un fragment dintr-un întreg cu caracter de piesă alegorică. Goethe a schițat schema unei „reîntoarceri“ a *Pandorei*, constituind partea a doua și finalul, dar a renunțat s-o mai scrie, după ce încheiase partea întâi care (ca în *Fiica naturală*) permitea, ce-i drept, o continuare și chiar o cerea pentru împăcarea rațiunii sau a sentimentului, însă putea fi socotită totuși și ca încheiată, fiindcă personajele ce apar în ea se înfățișează limpede și simetric. Un act nou putea să înceapă iarăși de la capăt, ordonându-și conținutul în personaje noi, atrăgând desigur și noi elemente în continuarea dansului, dar piesa *Pandora* era totuși îndestulătoare în sine și nici chiar absența personajului titular dintre cele aduse în scenă nu constituie un fapt regretabil : Pandora era centrul iradiant prezent ca eficiență și reflectat în celelalte personaje. După ce-și înnoiește și, totodată, își dedublase în surorile ei gemene prezența concretă, apariția ei însăși, cel puțin din punct de vedere plastic și decorativ, ar fi fost legată de dificultăți atât de mari, încât probabil că din acest motiv Goethe a renunțat la scrierea altor scene în continuare. Căci era mai ușor să-ți *imaginezi* sensul reîntoarcerii ei, aplanarea conflictelor și a contradicțiilor decât să *prezinți concret* întoarcerea însăși, nu numai pentru că o apariție sub chipul a trei personaje ar fi obosit, ci și, mai ales, pentru că întâmplările anticipate în

partea întâi ca vis, intuire, speranță n-ar fi putut aduce nimic propriu-zis nou, dacă ar fi fost înfățișate într-o acțiune concretă. Natura dublă a alegoriei, care trebuia să satisfacă totodată ochiul prin tablouri și spiritul prin semnificații explică atât schița de plan a unei continuări, cât și eșuarea acestui plan. În ceea ce privește semnificația, din cercul de personaje al *Pandorei* se mai puteau dezvolta multe, ba chiar interpretarea *spirituală* a acestor personaje și a relațiilor dintre ele nu avea nici o limită, dar a le grupa *concret* sub aspecte multiple și a le transforma valoarea noțională în tot atât de multe episoade și tablouri dramatice era o realizare îngreunată tocmai de „împănarea” anticipată a primei părți cu toate motivele posibile : după ce anticipase conținutul spiritual prin plan, iar pe cel senzorial prin prima parte, Goethe n-u-s-a mai încumetat să întreprindă amplificarea prin noi elemente concrete a seriei de motive și personaje realizate. Acolo unde în schițarea unui plan puterea de gândire și fantezia plastică nu acționează concomitent, ci ideea o ia înaintea fanteziei sau invers, abandonarea unei lucrări ce-ar putea rezulta doar prin combinare este de la sine înțeleasă : după intensiva lui exploatare în partea întâi, materialul concret nu mai era suficient să umple conturul trasat de idei în partea a doua.

Spre deosebire de celelalte piese festive ale lui Goethe, *Pandora* nu este croită pe măsura unei ocazii unice și precise. Nu cunoaștem și nici nu ne putem imagina o ocazie anumită care să fi inspirat această operă. Dacă totuși Goethe a numit-o „piesă festivă”, dacă bucata poartă semnele unei „piese festive”, în așa fel încât am fi înscris-o în serie chiar fără vreo indicație expresă, aceasta se dato-

rește faptului că în *Pandora* poetul a întreprins o sublimare similară a „festivităților“, a „ocaziilor“, a „prilejurilor“, adică a modurilor exterioare de inspirație, la fel cum a făcut-o cu trăirile și experiențele. Conform originii interioare și a conținutului, *Pandora* este alegoria modurilor sale de trăire, conform speciei, mijloacelor, tipului abstract al „piesei festive“ în genere, este nu omagierea unui anumit prilej exterior în fața unui public real, ci utilizarea superioară a tuturor mijloacelor decorative ale limbii. *Pandora* este opera de artă cea mai abstractă, cea mai desăvârșit distilată a lui Goethe, indiferent dacă am înțelege prin arta lui expresia vieții interioare sau aplicarea conștiinței a unui meșteșug perfect la viața exterioară, indiferent dacă am tălmăci această artă prin transformarea organică în imagini sau prin confecționarea de imagini. Avem a face cu cea mai categorică victorie a principiilor formale (derivate organic din trăire sau cultivate prin ocazii) obținută de spiritul lui Goethe asupra conținutului pe care i-l ofereau eul sau lumea, inima sau capul său.

În ceea ce privește materialul, *Pandora* constituie reanimarea unui motiv goethean mai vechi, al cărui conținut încă nu-l epuizase: motivul lui Prometeu. Privindu-și în perspectivă viața și devenirea, poetul a dat și de acest simbol al naturii sale creatoare, al egocentrismului său și al voinței lui de putere. *Prometeu* depune mărturie despre poetul din perioada anterioară obținerii victoriei, un Goethe în fața căruia lumea se întindea ca un domeniu de rezistențe și materiale ce trebuia cucerit, luat în stăpânire, smuls zeilor sau haosului, este o anticipare a activității de care Goethe se simțea capabil, o dizolvare a plenitu-

dinii sale într-o imagine mitică plină de forță, mai înainte de a-și fi cîștigat în realitate dimensiunea dorită. Căci visuri de Prometeu sau de Cezar nu-și va face niciodată biruitorul sau stăpînitorul, ci luptătorul ! Bătrînul Goethe obținuse prin luptă victoria, iar atunci cînd, după victorie, contempla din nou creația din anii săi de luptă, se vedea în situația de a se gîndi cu recunoștință și mîndrie la cele obținute, dar totodată și cu melancolie la sacrificiile pe care trebuise să le facă luptînd și biruind. Ca orice învingător, și el își dădea seama în chip dureros că atingerea țelului propus nu-i împlinea speranțele legate de acesta, că fiecare împlinire însemnează totodată și un sacrificiu, impunînd renunțări și trezind nostalgii, că răsplata cea mai dulce a efortului eroic, matura îmbrățișare cu privirea a operei terminate și a lumii străbătute sînt plătite cu scăderea forței active. Din această stare de spirit cu care Goethe și-a privit retrospectiv lupta din tinerețe și victoria de la maturitate s-a constituit pentru el figura lui Epimeteu¹ : întregirea necesară a omului ce năzuie și acționează, care a fost Goethe începînd din tinerețe, prin omul doar contemplativ,

¹ *Epimeteu* („cel ce gîndește prea tîrziu“) — în mitologia greacă, unul dintre titani, frate al lui Prometeu, folosit ca unealtă a răzbunării de către Zeus, după ce fusese înfruntat de cel din urmă. Pregătind răzbunarea, Zeus a trimis-o pe pămînt pe Pandora, cea dintîi femeie, cu gîndul ca ea să devină soția lui Prometeu. Dar titanul răzvrătit a alungat-o. Pandora s-a îndreptat atunci spre Epimeteu, reușind să devină soția acestuia. Astfel, răzbunarea s-a produs totuși : cutia Pandorei fiind deschisă, toat relele înghesuite acolo de către zei s-au răspîndit în lume iar în fundul cutiei n-a mai rămas decît Speranța.

retras din luptă, așa cum a devenit el prin evoluție.

Contradicția dintre faptă și contemplație, contradicție care e împăcată sau anulată prin creație și prin formare, nu a existat pentru adeptul mișcării „Furtună și avânt“, care, pus mereu în fața a noi îndatoriri de către tensiunile sale interioare și de către masele de material, încă neluate în stăpânire, furnizate de lume, năzuia mereu înainte cu o putere creatoare niciodată istovită și pentru care contemplația nu era decît un mijloc întru realizarea operei. Primul *Prometeu* al lui Goethe, expresie a unui om ce-și trăiește viața în acțiune și nu simte încă nevoia contemplării satisfăcute de sine, nu știe încă nimic despre fericirea unei asemenea contemplări și nu năzuie după ea. Contradicția amintită mai sus se dezvoltă în măsura în care privirea lui Goethe a devenit independentă de activitatea și creația sa ; ea s-a transformat în conștiință limpede o dată cu vîrsta, atunci cînd Goethe, păstrîndu-și nealterată plenitudinea vieții și pasiunea, și-a simțit tînăra putere creatoare împuținîndu-se și cînd, paralel cu mai tîrzia nevoie de a îmbrățișa cu o calmă privire lumea, continua să dăinuie nevoia lui originară din tinerețe de a acționa modelator asupra lumii. Elementele prometeice ale firii sale nu au devenit mai slabe o dată cu vîrsta, dar ele nu mai erau singure dominatoare, iar dacă pentru anumite tensiuni trăite la o vîrstă mai înaintată *Prometeu* continua să rămînă un simbol pe deplin valabil, acest simbol nu mai era totuși singurul valabil. Cînd, după moartea lui Schiller, s-a apropiat din nou de vechiul fragment, poetul a trebuit să-l găsească fragmentar sub două aspecte :

era ceva nu numai neterminat, ci și unilateral. Acum el nu-și mai putea imagina prometeismul său fără întregirea și în același timp delimitarea aduse de forțele contemplative ale firii sale, iar ori de câte ori și-a îmbrățișat cu privirea, de la înălțimea existenței, năzuințele și succesele, s-a văzut totodată pe el, omul activ mînat de imbolduri și năzuințe demonice niciodată ostoite, și ca înțelept —

*...născut ca să vadă, hărăzit să contemple,
Mereu rîvnind, cu dorul împlinit,
Și iar dorind, în iureș am trăit ;
La început puternic și cu fală,
Acuma înțelept, cu chibzuială.*

Și încă mai limpede :

*Te-ai zvînturat pe vremuri tinerește
Cu cetele demonic geniale,
Apoi domol, prin ani, te-ai abătut din cale
Spre înțelepții blînzi dumnezeiește.*

Dar oricît de puțin înțelepciunea bătrîneții a stins în *Faust* focul tinereții, oricît de puțin frazele din *Divanul occidental-oriental* pot fi considerate ca suma felului de a gîndi al bătrînului Goethe, aceste opere arată că poetul însuși simțea existența unei contradicții între firea lui tinerească prometeică și aceea pe care o avea atunci și pe care o formula în maxima : „numai cel ce contemplă e conștient, cel ce acționează e întotdeauna necugetat“ ; fraza aceasta, ca toate maximele morale ale lui Goethe, rezultă nu numai dintr-o observație care abstractizează, ci și dintr-o problemă, ba chiar dintr-un conflict personal.

Contradicția dintre acțiune și contemplație a fost formulată mitic de timpuriu, din chiar momentul în care umanitatea în genere a ajuns la cunoașterea forțelor sale: la primul bărbat la care observația senzorială și spiritul abstract s-au ramificat dintr-o rădăcină comună și, despărțite pentru întâia dată, au devenit tot pentru întâia dată capabile și dornice de o reunire ulterioară, la Platon, primul alegoric, se găsește și interpretarea perechii mitice Prometeu-Epimeteu. Mitul antic și interpretarea lui au putut deveni totuși fertile pentru Goethe abia atunci când propria lui viață a făcut ca acea contradicție să devină acută. În tinerețe lăsase de-o parte, neputînd-o trăi (deși ca stimulent *literar* i se înfățișa atunci exact ca mai târziu) întreaga latură a mitului lui Prometeu, care se referă la contradicția dintre faptă și contemplație, și preluase doar grupul de motive care-l asaltau atunci și care rezultă din lupta lui Prometeu împotriva zeilor, din acțiunea lui în favoarea oamenilor și bazată pe oameni. Stimulentul literar, dezvoltarea ideii platonice sînt pentru *Pandora* tot atît de puțin hotărîtoare ca și pentru primul *Prometeu*; hotărîtoare este starea de spirit ce caracterizează viața bătrînului Goethe, o stare, desigur, înrudită cu aceea a lui Platon și datorită căreia mitul lui Epimeteu, cunoscut din tinerețe, un grup de motive pînă atunci indiferente din această sferă mitică au început să-i vorbească. Motivele și stimulentele literare se aflau *oricînd* la îndemîna unui spirit cu o lectură exhaustivă cum era Goethe, astfel că trebuie să înlăturăm părerea ce persistă conștient sau nedeliberat în cercurile filologilor, că o operă ar rezulta în vreme ce poetul, răsfoind niște file, dă

de un motiv bogat în idei și plastic, care-l face să se gîndească „ar fi ceva nimerit pentru mine, am să-l tratez“, sau chiar că poetul ar răsfoi cărți ca să caute motive. Dintr-o masă de motive prezente permanent pentru un spirit cultivat, un anumit motiv începe să germîneze, dînd naștere unei creații, abia cînd intră în contact cu o trăire înrudită, care nu poate fi scornită și care trebuie să fie rezultatul întregii desfășurări firești a vieții. Un motiv bogat în sine nu poate fi fertil pentru orice spirit creator, pentru orice treaptă a vieții și pentru orice moment al acestei trepte. Pentru a înțelege de ce un poet a tratat un anumit motiv, întrebarea unde a găsit el motivul e mai puțin importantă decît aceea cînd l-a găsit și l-a făcut să rodească. Ca să amplifice mitul lui Prometeu cu mitul lui Epimeteu, concentrînd mitul lui Zeus, Goethe a trebuit să resimtă mai intens elementul contemplativ al firii sale căpătînd forță și intrînd în conflict cu elementul activ. În locul conflictului Prometeu-Zeus, corespunzător numai treptei tinereții sale, i s-a impus conflictul Prometeu-Epimeteu, pe care-l putea interpreta doar *bătrînul* Goethe. Comun ambelor trepte le este simbolul acțiunii lui Prometeu în favoarea oamenilor: legenda Pandorei. Reluînd mitul la bătrînețe, într-o prelucrare alegorică, poetul putea stabili legătura numai cu ajutorul acestei legende intermediare, tot atît de vie pentru el ca și în tinerețe. Dar *ceea ce* Goethe a legat din nou nu datorăm cercului de motive ce rămăsese viu, ci aceuia ce urma să capete o viață nouă, corespunzător noii contradicții dintre acțiune și contemplație: motivul lui Epimeteu.

Astfel, titlul de *Pandora sau Reîntoarcerea Pandorei* se explică prin raportarea la vechea scriere,

raportare încă neîntreruptă în conștiința lui Goethe, chiar dacă noua piesă nu va fi fost deloc gîndită ca o simplă continuare a aceleia. Personajul principal al noii opere este Epimeteu — în orice caz el este suportul și centrul sufletesc al noii aripi adăugate bucății despre Prometeu. Personajul principal al operei de tinerețe este, într-o măsură mult mai mare, Prometeu însuși. Singurul lucru comun ambelor opere este sfera de motive reprezentată de Pandora. Noua operă nu se putea numi *Prometeu*, căci titlul acesta ar fi fost o eronată indicare a centrului de greutate și a miezului operei. Epimeteu s-ar fi putut numi, dar un asemenea titlu ar sacrifica și dezminți legătura prețioasă pentru Goethe cu opera sa din tinerețe. Legătura a fost menținută prin aceea că opera se referea la personajul intermediar comun ambelor opere (deși nu personajul principal) adică la Pandora. Titlul *Reîntoarcerea Pandorei* („reîntoarcerea“ nu numai pentru Prometeu, ci și pentru Goethe) evita aparența unei repetări și aparența unei creații cu totul noi, exprimînd bine relația dintre opera de tinerețe și cea de bătrînețe : amplificarea înnoitoare a unei vechi sfere de motive bogată în semnificații pentru întreaga viață a lui Goethe. Cînd se reîntorcea cu o sfioasă recunoștință la visurile din tinerețe, la zorii creației sale, ademenit mereu de adierea lor, de iradierea lor dătătoare de viață și fertilă, poetul vedea desigur lucrul acesta sub imaginea unei reîntoarceri a visurilor lui. În acest sens a celebrat el reluarea lui *Faust* cu versul :

Din nou v-apropiați șovăitoare chipuri...

în acest sens, chiar dacă nu numai în acest sens și în primul rînd în acest sens, a dat el dramei

sale despre Epimeteu titlul de *Reîntoarcerea Pandorei*.

Piesa despre Pandora fiind concepută din conflictul Prometeu-Epimeteu, vechiul chip al lui Prometeu s-a orientat simetric după opusul său : el nu mai este rebelul, ci personajul ce acționează prin faptă. Întreaga latură a firii sale îndreptată împotriva lui Zeus nu-și mai găsea locul nici în starea de spirit a bătrînului Goethe, nici în opera construită pe contradicția dintre acțiune și reflecție. Goethe n-a înfățișat funcțiile și atributele omului activ printr-o acțiune și o atitudine unitară a lui Prometeu, ci le-a distribuit schematic corurilor de războinici, păstori, țărani, fierari și așa mai departe — diferitele orientări ale activității omenești, supunerea elementelor, cucerirea și exploatarea naturii, relațiile reciproce prietenești sau ostile dintre oameni rezultate nemijlocit din cultură și care apar ca stări. Ceea ce rezultă din năzuință, voință, faptă, ca meșteșug și profesie, se grupează în jurul lui Prometeu. Însoțitorii lui Prometeu sînt figuri orînduite și stilizate decorativ, puse să rostească maxime ce exprimă rezultate ale experienței și diverse convingeri, nu trăiri întrupate prin mijloacele limbii. Prometeu însuși apare numai ca un geniu abstract, rezumativ al acțiunii și al activității, nu ca un aspect al firii lui Goethe, întrupat prin mijloacele limbii și descărcîndu-se printr-un avînt titanic spre acțiune, așa cum fusese primul Prometeu. Acest al doilea Prometeu și cercul său își au originea doar în arta decorativă sau în înțelepciunea lui Goethe. Pasiunea și clocotul vital goethean nu au nici o participare directă. Așadar tocmai acolo unde e legat aparent de opera sa din tine-

rețe, Goethe se află cel mai departe de felul său de a fi, de focul și de plenitudinea sa : Prometeu din *Pandora* are comun cu cel dintâi numai numele și originea materială. El și corurile ce-i concretizează atributele se hrănesc din stratul cel mai rece, cel mai îndepărtat de inimă al conținutului goethean.

Dedublarea unei idei în principiul și în modalitatea ei, așa cum a realizat Goethe în Prometeu, ca geniu al activității, și în însoțitorii săi, ca moduri ale activității, această despicare într-un motiv aparent și în forme aparente ale forțelor sufletești se repetă și în partea intermediară a *Pandorei*. Elpore și Epimeleia sînt, ca speranță și grijă, ca făgăduială și căință, doar cele două iradiieri independente ale puterii ce se revelă în *Pandora* : interpretată în sens sufletesc, această putere este fantezia, iluzia grație căreia omul vede imagini, le caută și fuge de ele, grație căreia el trăiește în trecut și în viitor, avînd în minte idealuri și fantome, speranțe și temeri, presentimente și amintiri ; interpretată în sens cosmic, este puterea originară, atemporală, creatoare de imagini, ca atare zeiță a destinului, a frumuseții și a visului. La origine este o potență pur cosmică, așa cum apare și în vechiul fragment. *Prometeu* :

O sfîntă cupă-a darurilor toate

Ce ne desfată

Sub cerul vast

Pe-acest pămînt făr' de sfîrșit...

Devenind timp și suflet, adică pătrunzînd în omenire, ajungînd la Prometeu, făptuitorul cu fața îndreptată spre viitor, și la Epimeteu, gînditorul

însetat de trecut, această zeiță cosmică devine zeiță sufletească și, mai înainte de a se reîntoarce în sferele suprasufletești, lasă oamenilor aparițiile, iradierile, fiicele ei cu formă temporală : Elpore și Epimeleia. Plecarea și reîntoarcerea ei înseamnă, în cadrul întâmplărilor alegorice, relațiile reciproce dintre năzuința omenească și împlinirea divină. În primul *Prometeu*, Pandora este o creatură a titanului și de aceeași natură cu el. Și Prometeu e gândit acolo ca fiind puterea creatoare în sine și — deși întruchipat dintr-o trăire sufletească — un chip cosmic, născut din sentimentul propriei plenitudini cosmice, nu doar, ca Prometeul din *Pandora*, întruparea unui fel omenesc de a gândi. A doua Pandoră are o origine divină, așadar cosmică, fiind pentru oameni totodată contradicție și întregire, primejdie și ademenire. Ca zeiță a visului și a destinului imprevizibil nu poate fi de nici un folos pentru activul Prometeu care se limitează la faptă, dar este adevărata creatoare de lume pentru Epimeteu, cel care contemplă și reflectează.

Pandora e mijlocitoarea dintre cele omenești și cele divine ; ea însăși nu este zeiță, dar are o origine divină și o activitate omenească. Prometeu a păstrat din caracterul său originar nepăsarea față de cele divine, ca față de cele pe care nu le poate domina, asupra cărora nu poate acționa. Și în *Pandora* el se limitează cu totul la sfera omenească „pe care-o umple activitatea lui“ și trasează conștient limita față de toate forțele pentru care nu-și poate asuma răspunderea : față de Pandora ca nelimitat joc de imagini a sufletului și față de nelimitatul arbitrar al destinului. Atitudi-

nea lui alegorică este aceeași pe care bătrînul Faust o exprimă mai viguros prin versurile :

*Pămîntu-l știm cu lumea-i toată,
Spre dincolo ni-e zarea ferecată ;
Nebun, acel ce cată-n înălțime,
În nori, făpturi asemenea cu sine !
Rămîie-aici și să privească-n juru-i.*

Dar Faust ca și Goethe nu-și epuizează concluziile prin aceste vorbe. Același Faust rostește cuvintele :

*De demoni, știu, e greu să te desprinzi,
Cătușele-ntru spirit sînt tari și nu se frîng.*

Dacă primele versuri ar fi putut constitui un moto pentru drama Prometeu-Pandora (care în piesa *Pandora* e adusă în scenă și se înscrie printre cele petrecute anterior), versurile din urmă se potrivesc dramei Epimeteu-Pandora. Prometeu este omul ca voință, cel care-i cunoaște pe demoni — iar Pandora e un demon — și le închide calea prin faptă și prin știință. Epimeteu este omul ca suflet, care intră în relații cu ei, procrează cu ei. Copiii sînt stările sufletești, au o origine pe jumătate demonică, pe jumătate omenească, sînt formele temporale ale sufletului, Elpore și Epimeleia. Dar și Prometeu are un fiu, înzestrat cu trăsăturile tatălui, voința și forța impulsivă, dar fără știința și disciplina tatălui : Phileros, *pasiunea* în orice formă — ca iubire, nostalgie, gelozie, minie, răzbunare, deznădejde. Phileros nu rămîne indiferent față de farmecul neamului pe jumătate demonic și de aici ia ființă drama Phileros-Epimeleia, care constituie acțiunea propriu-zisă a alegoriei și stabilește o legătură și unitate dramatică între cercul pur omenesc al lui Prometeu și cel

omenesc-demonic al lui Epimeteu. Pandora însăși, ca demon, plutește deasupra întregului și înrăurește acțiunea numai prin iradierile ei. De altfel, nici ea nu e singură, ci, asemenea lui Prometeu cu meșteșugarii săi și lui Epimeteu cu fiicele sale și cu Phileros, este legată de un cerc, din care, în partea realizată, nu apare decît Eos. Eos este zeița care nu se amestecă direct în cele omenești. Complet detașată de încurcăturile întâmplărilor omenești și divine, ea poate apărea în final, dramatic vorbind, ca împăciuitoare, decorativ vorbind, ca apoteoză. În lista de persoane mai apar „Helios” și „Demonii”, prin care cercul zeilor ar fi fost desigur încă mărit și întregit. Concepția decorativă a întregului cere ca diferitele forțe — oameni, semizei, zei — să apară grupate. Țelul dramatic sau spiritual ar fi îngăduit, ba chiar pretins (ca în *Ifigenia în Taurida* și în *Torquato Tasso*) un personaj individual, dar realizarea unor grupuri cît mai bogate era o cerință a ochiului lui Goethe.

În *Pandora*, cele mai frumoase pasaje poetice, pline de viață și astăzi sînt numai acelea născute din zbuciumul inimii, acelea care exprimă iubirea lui Goethe ca suferință, dor și nostalgie, independent de cerințele întregului în care sînt împlintate. Ceea ce spun Prometeu și cercul său se hrănește din știința goetheană despre lume, din observarea și interpretarea de către poet a lumii, dar pretutindeni aici între ton și sens se interpune scopul didactic și intenția artistică, nicăieri versul, accentul însuși nu e singura formă posibilă prin care să capete glas tocmai această viață. Drumul dintre ton și sens este aici cel mai lung, filtrarea vieții primare prin conștiința înțeleptului și prin intenția artistică a decoratorului este cea mai temeinică.

În cuvintele lui Elpore, ale Epimeleiei, ale lui Epimeteu posibilitatea exprimării nedelibărate, prin mijlocirea limbii, a sentimentului și a instinctului nu este barată cu atîta rigurozitate de controlul intenției plastice — sau, mai bine spus, calitatea de artist plastic a lui Goethe coboară aici din domeniul gîndirii pînă în domeniul sentimentului, deși granița dintre expresia voit meșteșugită și cea obligatorie poate fi recunoscută și aici cu limpezime. Aici capătă glas nu numai experiențe și convingeri, ca în cuvintele lui Prometeu, ci și sentimente, firește de cele mai multe ori domolite prin amintire.

Că acest domeniu era mai plin de jarul și impasul lui Goethe rezultă și din exigențele temei. Prometeu trebuie să-l înfățișeze pe cel ce făptuiește, pe cel ce acționează : acolo unde aceasta nu se putea întîmpla printr-un tablou alegoric și printr-o comportare dramatică, faptul era posibil numai prin mijlocirea experienței, prin reflecție și abstracțiune : căci forța activă nu simte nevoia să se descarce prin *vorbe*, iar ceea ce era activ în Goethe își găsea satisfacția în faptă și creație, nu propriu-zis în opera poetică. (Prometeul tinereții lui nu era expresia *voinței sale de a făptui*, ci a impulsului său creator, a vigorii sale, așadar a unei forme generale de expansiune, mai apropiate de creația poetică.) Din această cauză, alegoria energiei, Prometeu, este în mod necesar mai reflexivă și mai abstractă decît alegoria reflecției și a simțirii, Epimeteu : pentru *simțire* și reflecție vorbirea este într-o mai mare măsură necesară. Așadar, Epimeteu era ca atare mai apropiat de firea lui Goethe și putea recepta mai din plin și mai bine impulsuri pornite din sufletul poetului : aces-

tuia i se potrivea mai mult să exprime o simțire decît să înfățișeze o activitate ! Și bătrînul Faust, luminat de chipul lui Frederic cel Mare păstrat în amintire, se află totuși în fața noastră mai mult ca un personaj care năzuie, decît ca unul ce acționează sau făptuiește. Shakespeare, care l-a întruchipat nemijlocit prin limbă, într-o măsură mai mare decît toți poeții mai noi, pe omul *activ*, nu redă nici el în cuvinte faptele propriu-zise, ci tensiunile eroice, din care rezultă faptele, nu oferă imagini ale faptei și ale acțiunii, ci ale voinței, ale victoriei, ale luptei. Shakespeare îl cunoaște pe omul faptei numai ca luptător, pentru Goethe fapta nu e reprezentabilă decît sub forma năzuinței, cu totul necunoscută lui Shakespeare, și sub forma acțiunii, forma generală a realizărilor omenesti, ieșirea omului din domeniul existenței pure și a interiorității pure. Simțirea se îndreaptă în direcția creației poetice, „ieșindu-i în întîmpinare“, în vreme ce fapta se îndepărtează de ea — aceasta face ca vorbele lui Epimeteu, ale Elporei și ale Epimeleiei să devină o expresie mai comodă și mai primară a ceea ce trebuie să exprime ei decît cuvintele lui Prometeu.

Observația aceasta e valabilă mai întîi pentru expresia poetică mai *avîntată* a sentimentului, a pasiunii. Dacă limba e *străină* faptei și *pe potrivea* simțirii, pentru pasiune e *necesară*, ca unică despovărare de sentimentul neîmplinit (îndeosebi la omul cu calități poetice înnăscute, căruia un zeu i-a hărăzit să spună ceea ce pătimeste). Pasaje din *Pandora*, unde planul alegoric cerea exprimarea unei pasiuni, sînt născute din plenitudinea sufletească de ansamblu a lui Goethe, deoarece aici clipa învăpăiată topește laolaltă elementele

goetheene, spiritul, simțurile, sufletul, în acea unitate inseparabilă, care e singura ce poate produce creația poetică supremă. Numai acolo nu există nici o separație între putință și necesitate, între știință și contemplare, între senzorialitate și înțelepciune, care în alegoriile pure lucrează doar separate sau combinate. Firește, în *Pandora* asemenea pasaje arzătoare, de creație în sensul cel mai înalt, sînt doar încrustate în planul general, care nu s-a născut din ele, ci are o origine didactică sau decorativă. Dacă ar fi putut răzbate în întreaga operă, dacă ele și nu intenția de a da o „piesă festivă“ ar fi fost forța plăsmuitoare a întregului, dacă planul de ansamblu ar fi constatat în iradierea trăirii exprimate prin mijloacele limbii doar în asemenea pasaje, atunci *Pandora* n-ar fi devenit o alegorie a forțelor sufletești umane, ci o altă tragedie a iluziei omenești, după *Suferințele tînărului Werther*, după *Torquato Tasso* sau *Faust*, dar ale unui Werther îmbătrînit și ale unui Faust visător.

Totuși, tocmai pentru că acest fel de pasiune nu mai putea epuiza viața lui Goethe în întregul ei, pentru că nu putea deveni decît o latură a vieții sale de mai tîrziu, pentru că epimeteismul său era ținut în echilibru de prometeism, pentru că orice exaltare a sufletului său trebuia să-și afle acum alinare în lumea ce-i constituia domeniul și misiunea, tocmai din toate aceste motive clipele sale de pasiune, nevătămate în ardoarea și profunzimea lor, rămăseseră aceleași, nu se mai puteau dezvolta în tragedii, ca *Suferințele tînărului Werther*, *Torquato Tasso* și prima parte din *Faust*. Căci pentru așa ceva sentimentul tragic trebuia să dea naștere la o lume, nu numai unor oameni ! Una e

să-ți exprimi starea sufletească, atunci cînd ești stăpînit de o suferință, și alta să consideri această suferință totodată ca aparținînd esenței lumii, a umanității în genere ; una e să uiți de lume din cauza eului zguduit de durere, s-o resorbi în acest eu, și alta să redescoperi acest eu îndurerat în lume, ca pe o lume : primul lucru l-a făcut Goethe în unele poezii, pe cel de-al doilea în tragedii. A vedea lumea ca pe un întreg tragic, precum Eschil, Shakespeare și Goethe ca autor al *Suferințelor tînărului Werther*, era ceva cu neputință pentru bătrînul Goethe, oricît de profund ar mai fi suferit din cauza lui însuși și a lumii. Clipele de suferință și le fixa în poezii sau le încrusta într-o imagine de ansamblu care, ca întreg, nu mai era o lume văzută tragic. Așa apar Mignon și Harpistul în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, așa apar intercalate în *Pandora* cele trei cîntece care, e drept, nu constituie centrul sufletesc sau chiar originea operei, dar sintetizează desigur forța propriu-zis poetică. E vorba de cîntecul lui Phileros :

Așa crezi tată, tu, că s-a făcut...

de cîntecul lui Epimeteu :

A fericirii bogăție acuma am simțit-o...

și, mai ales :

Cel blestemat de frumuseți să se despartă...

Aceste cîntece aparțin oarecum aceleiași sferă de sentimente și idei ca și cîntecele lui Lynceus ¹,

¹ Personaj episodic din *Faust II*, act. III. Fiind paznicul unui turn, Goethe i-a dat numele de Lynceus, purtat de unul dintre participanții la expediția Argonauților, înzestrat cu o privire extrem de pătrunzătoare. De altfel, acest nume se tălmăcește prin „cel cu privire de linx“.

deosebindu-se, întocmai ca și acestea, de tot restul liricii lui Goethe prin unitatea aproape inimaginabilă logic, dar posibilă artistic dintre distanțarea abstractizantă a perspectivei și emoția pasională. Sînt poezii aproape didactice despre esența iubirii, despre puterea frumuseții și despre chinul nostalgiei, așa cum pot să apară acestea unui înțelept înstrăinat de lume, după depășirea tuturor durerilor, și, totodată, izbucniri violente ale unui suflet zguduit de o emoție momentană. Ele par compuse din dorința bătrînului Goethe de a realiza o sinteză senzorială a celor mai importante manifestări exterioare ale stărilor sufletești în genere, așa cum le aducea cu sine alegoria, ca împletire a înțelepciunii și intenției ei decorative, apoi din impulsul poetului de a da expresie unui sentiment copleșitor care-i era propriu pe de-a-ntregul numai lui. Faptul acesta se explică doar superficial prin locul special pe care-l ocupă aceste poezii, ca interludii lirice încrustate într-o alegorie dramatică, ale cărei însușiri constau în vioiciunea senzorială și semnificația abstractă. Faptul că Goethe și-a asumat asemenea obligații și a putut să le îndeplinească constituie el însuși o formă de manifestare a celei „de-a doua pubertăți“ a poetului. Acesta nu-și pierduse încă puterea tinerească de a trăi pe de-a-ntregul și intim în imperiul clipei și de a capta clipa într-o imagine realizată prin mijloacele limbii; de aceea interludiile au comun cu lirica lui de tinerețe mobilitatea ritmică a inimii emoționate, care se despovărează în viziuni plastice. Dar la aceasta se adăugase distanțarea față de clipa trăită, distanțare care înscrisa și clipa într-un plan cosmic prestabilit. Reunirea văpăii primare cu înțeleapta pri-

vire ordonatoare, a densității simțirii cu amploarea științei, acoperirea unei vetre sentimentale cu bolta cerului rece al spiritului în care el, deși foc și centru, nu era totuși decît o mică scînteie, această dăinuire *neînfrîntă* a propriei pasiuni în ciuda cunoașterii concomitente a sensului pasiunii în planul cosmic¹ conferă în genere celei mai valoroase lirici de bătrînețe a lui Goethe o pecete caracteristică — armonia dintre învățătură și izbucnire, dintre didacticism și lirism : numai cîntecele lui Lynceus și acelea din *Pandora* au comun faptul că, spre deosebire, de exemplu, de cîntecele Zuleicai sau de *Elegia din Marienbad*, nu pornesc de la pasiune, ca să se extindă apoi treptat în înțelepciune, făcînd ca jarul cel mai personal să se transforme într-o lumină deplină încadrată în universul general omenesc, ci pleacă de la învățătura cu valabilitate generală, de la știința cosmică, pentru a se concentra spre interior, pătrunzînd realmente cu tonul și cuvîntul pînă la inima ce pulsează viu. Goethe a realizat în multe poezii sublimarea pasiunii în înțelepciune : pentru concentrarea într-un focar interior a înțelepciunii învăluitoare transformată în expresia unui sentiment, aceste poezii interludii sînt singurele exemple. Căci înțelepciunea sa bătrînească, o dată eliberată de prilejul pasional, nu mai găsea drumul înapoi pînă la inima fierbinte : chiar și în poezii, ea rămînea maximă rece sau privire retrospectivă de la distanță. În interludiile lui Lynceus și acelea din *Pandora* situația alegorică cerea totuși o asemenea întoarcere : personajele în gura cărora au fost puse erau ele înseși creaturi ale *înțelepciunii* abstractizante,

¹ Foarte deosebită de „ironie“, reflectare a vieții prin gîndire, sau de jocul umoristic cu seriozitatea luată ca o stare doar relativă (n.a.).

nu ale pasiunii, dar ceea ce aveau ele de spus, *înăuntrul* alegoriei nu era înțelepciune, ci pasiune, așa că trebuia să se hrănească din sentimentul lui Goethe. Aici nu vorbește direct eul pasional al lui Goethe, ci înțelepciunea lui Goethe prin mijlocirea unor euri pasionale alegorice — este calea de la creier la inimă pe care o parcurge în aceste versuri sufletul lui Goethe.

Modul în care a luat ființă *Pandora*, ca și construcția ei și orînduirea diferitelor straturi sufletești determină și stilul și limba pînă la amănuntele gramaticale. Să luăm în considerație spusele lui Goethe despre această operă, spuse ce se aplică în mod egal atît planului, cît și realizării : „Totul e ca împănăt unul într-altul“. Goethe, pentru care comparațiile erau chipurile reale ale fenomenelor, n-ar fi putut folosi niciodată o asemenea expresie în legătură cu o operă dezvoltată unitar dintr-un germen. Amintita comparație formulată în termeni dulgherești explică într-un mod categoric esența acestei alegorii, precizînd că într-o schelă didactică și decorativă, schițată dinainte și înălțată de înțeleptul și pictorul Goethe, au fost introduse, chiar înghesuite mase disponibile de trăiri ale poetului Goethe. Contururile formelor ce trebuiau umplute, compartimentele destinate conținutului fuseseră realizate aici de conștiința anticipativă și de fantezia decorativă a lui Goethe. Elementele date erau figurile elene și semnificația lor ; acum era necesar să fie concretizate cu ajutorul cuvintelor, să se extragă în forme senzoriale semnificația lor, turnîndu-se cît se poate mai mult conținut de viață. Erau date măsurile de vers și ritmurile — elenizate și diversificate, cum o cerea caracterul festiv al piesei —

aşa cum autorii de librete primesc recitativele, ariile, corurile scrise mai dinainte, ca să umple formele melodice cu texte. Pentru *Pandora* forma şi conţinutul nu au existat concomitent, forma nu a fost trupul crescut organic, ci un recipient al vieţii ce trebuia umplut. Cum însă conţinutul era aici prea bogat pentru recipient, iar poetul voia să toarne în acest recipient pe cât posibil totul, a rezultat o densitate aproape chinuită, o înghesuire excesivă de imagini concrete şi semnificaţii sufleteşti, o aglomerare şi încărcare barocă forţată, reliefată, excesivă, care se deosebeşte foarte mult de expresia bogată a lui Goethe, altminteri dusă pînă la capăt cu calm, revărsată pur sau dezvoltată cu farmec. Tocmai acest caracter deosebit a vrut să-l definească poetul prin expresia „împănat unul într-altul“.

Plăcerea tihnită nu lipseşte, desigur, nici aici : se observă gustul pentru comprimarea, dar şi amplificarea domoală, satisfacţia procurată de bogăţia şi suprabogăţia expresiei, satisfacţie cu care Goethe utilizează aici o tehnică proprie a versificaţiei şi chiar gramatica, pentru a încărcă şi cel mai mic spaţiu cu o cantitate maximă de imagini, de expresii, de învăţămintе, chiar de cuvinte. În *Pandora* domină o voluptate artistică a cizelării, a inciziei sculpturale şi a reliefării, a înghesuirii şi a aglomerării — nicăieri Goethe nu s-a aflat mai departe de aversiunea lui firească împotriva „forţării“. Este cert că poetul a avut înaintea ochilor tehnica limbii din tragedia antică, mai ales corurile, dar modelul respectiv l-a putut stimula numai pentru că toate acestea corespundeau pe atunci înclinaţiei sale interioare şi sarcinii exterioare. Concizia tragediei greceşti — ca şi aceea a cîntecelor pindarice, a imnurilor din tinereţe şi

a rapsodiilor goetheene influențate de Pindar — au, de altfel, alt motiv : excesiva bogăție ditirambică, în care se-nlănțuie tablouri și se aglomerează mase și care e totodată amplificată și zugrăvită prin coturni, cîntece și măști, astfel că legăturile și trecerile logice sînt excluse. Dimpotrivă, în *Pandora*, ceea ce a dus la forțarea și excesiva concentrare a limbii a fost arta ornamentală domoală, conștientă, lucrînd cu stăruință meșteșugărească, cu un rafinat simț al pipăitului și cu o privire ascuțită pentru formele izolate concentrate ; avem a face cu o intenție nu exaltată, ci intelectuală de a utiliza cît mai economicos fiecare spațiu de vers, de a nu spune nimic fără relief, nimic neînsemnat, ci doar lucruri care să impresioneze simțurile și să capteze spiritul. Astfel au rezultat cizeluri aspre și zugrăveli încărcate ca următoarele :

*Splendidul boi, lucind, în coade se mula,
Ce, libere, ca șerpui călcîiul îl băteau.*

Tot astfel, corurile sînt supraîncărcate, pînă la a deveni ininteligibile, cu imagini separate înșiruite una după alta, din dorința de a înfățișa concret și de a explica într-o *singură* strofă o mulțime de acțiuni :

*Pămîntul stă așa solid,
Precum se lasă chinuit,
Mereu scurmat, căznit
Brăzdat mereu și hăcuit
ș.a.m.d.*

Așa se explică înțelepciunea aforistică gravă, dar adesea silită, în care se dizolvă aproape fiecare imagine plastică și fiecare tablou. Maximele

sînt clamele cu care înțeleptul separă sau leagă ornamentele pictorului ; îndeosebi *stichomythiile* ¹ sînt văduvite de aproape orice nerv dramatic, prin înclinația spre sentință și de dragul bogăției sensului.

Această dorință de a obține o bogăție excesivă de sensuri duce la supratensiunea funcțiilor gramaticale cu valoare sintetică sau augmentativă : de aici numeroasele participii prezente, care permit concentrarea într-un cuvînt a unei propoziții secundare, numeroasele superlative, care măresc ponderea unui adjectiv fără amplificarea spațiului, cuvintele compuse forțat (*Hämmer-chor-tanz, Ruhmahl, finsterfüssig* ² etc.) care încarcă un cuvînt cu mai multe imagini. Caracteristicile pindarice sau acelea ale creației din tinerețea lui Goethe, influențate de Pindar, se regăsesc aici din nou, dar din alt motiv : acolo originea gramaticii îndrăznețe stă în îngrămădirea laolaltă a unor sfere deosebite, în doborîrea punților și a pereților despărțitori pur logici, în încordare, în supraîncordare, în plăcerea de a combina și de a sparge resimțită de un suflet încărcat excesiv ; aici motivul constă în nevoia conștientă de a înmlădia laolaltă, de a încopcia, de a utiliza spațiul, de a obține o densitate și o concentrare cît mai mare cu putință. În creația de tinerețe, o bogăție interioară voia să-și creeze spațiu și libertate de mișcare prin înlăturarea barierelor existente, în *Pandora* o bogăție fragmentată în exterior trebuia să fie readusă în domeniul compre-

¹ *Stichomythie* — în tragedia antică, schimb rapid de replici, în care fiecărui personaj îi revine un vers sau două.

² Dansul-corului-de-ciocane, ospăț-de-odihnă, picior-întunecat.

hensibilității și al îngrădirilor. În ambele cazuri, gramatica indiferentă față de logică nu putea fi utilizată și trebuia înlocuită cu alta, organizată mai strict, subordonată bogăției imperative. Gramatica liricii de tinerețe a lui Goethe rezultă dintr-o presiune, dintr-o încordare pornită din interior spre exterior, gramatica *Pandorei* (și a pasajelor înrudite din *Faust II*) dintr-o tensiune pornită dinspre exterior spre interior : în ambele cazuri, consecința a fost dislocarea, îndepărtarea membrilor logici intermediari, a funcțiunilor gramaticale limitative.

Într-o alegorie, semnificației concentrate îi corespunde o concentrare de elemente concrete, astfel că și ca decorator Goethe și-a îngrămădit aici mijloacele pînă la supraîncărcare, chiar în detrimentul arhitecturii pure și a unității stilistice. Însăși diversitatea schemelor strofice, rapida și comoda modificare a măsurii versului satisfac nu atît cerințele unei drame, ci mai curînd pe acelea ale unei piese muzicale, la care muzica și factorul decorativ sînt scopuri în sine. Desăvîrșita măiestrie artistică a lui Goethe ascunde aici arbitrarul asamblării, sau, mai bine spus, măiestria artistică, *jocul* suveran cu formele și mijloacele tehnice devin independente, în modul baroc : ornamentul copleșește sau sfarmă arhitectura. În cadrul strofelor și al versurilor mijloacele sonore și de mișcare capătă și ele independență : rimele, unitățile metrice, aliterațiile sînt mereu îngrămădite, de parcă ar fi nevoie să se înlocuiască prin efecte lexicale o muzică absentă, sau de parcă ar trebui ca textele să se impună alături de o orchestră. Corurile oferă numeroase exemple de asemenea versuri tratate ca într-un libret de operă,

iar cele trei cîntece simple și pline de grație, „ariile“ lui Phileros și ale lui Epimeteu pun încă mai evident în lumină, prin contrast, în ce măsură corurile sînt încărcate cu efecte muzicale decorative, iar „recitativele“ (dialogurile și monoloagele scrise în trimetri ¹⁾ cu conținuturi plastice și reflexive.

Pandora dă glas unei stări sau cel puțin unei dispoziții sufletești a lui Goethe, care a intenționat și a reușit să se exprime printr-o alegorie barocă, fiind ca atare desăvîrșită. Dacă această stare sufletească este mai slabă sau mai diluată față de una exprimată de un *Hamlet* ori de un *Faust* dacă stratificarea de forțe, din care apar alegoriile desăvîrșite (anume din preponderența forțelor ordonatoare față de cele creatoare și din separarea forțelor reflexive de cele senzoriale, cu reînnodarea lor ulterioară) este mai nerodnică decît acelea din care rezultă miturile sau simbolurile, aceasta este altă întrebare. Referitor la ea, noi răspundem afirmativ, din dorința de a avea în față o umanitate unitară ca spirit și simțuri, care să se întruchipeze, să capete formă în mod nemijlocit și să fie animată într-un mod echilibrat : un ideal pe care nu l-am putea avea, dacă n-ar fi fost realizat de către greci ca popor, de Shakespeare ca operă și de Goethe ca persoană. Desigur, în lumina acestui ideal, *Pandora* — în sine și, indubitabil, în cadrul poziției ei — este un eșec. Dacă n-ar fi scris decît opere de pe această poziție, fiind așadar cel mai mare scriitor alegoric al nostru, iar operele sale de pe această poziție ar fi fost oricît de perfecte, Goethe nu s-ar

¹ *Trimetru* — în poezia greacă și latină, vers format din trei unități metrice, în speță din trei iambi dubli.

fi numărat printre marii maeștri ai propășirii umanității și ai națiunii germane. Ne-am propus să delimităm în cadrul existenței de ansamblu a lui Goethe poziția din care provine această operă, de a-i explica sensul și tehnica tocmai ca rezultat al acestei poziții : *Pandora* este expresia unui anumit strat dinăuntrul felului său de a gândi la bătrînețe. Cît de puțin a captat sau fixat *Pandora* din forțele esențiale ale bătrînului ne-o dovedesc cele două mari opere din același deceniu : descrierea istoric-simbolică a tinereții sale, *Poezie și adevăr*, și expresia lirică a bătrîneții sale, *Diva-nul occidental-oriental*.

POEZIE ȘI ADEVĂR

Chiar dacă stimulată de cerințe dinafară (despre care ne informează cuvîntul înainte), lucrarea *Din viața mea. Poezie și adevăr* a rezultat din aceeași nevoie a lui Goethe de a-și îmbrățișa cu privirea întreaga existență, din aceeași capacitate a bătrîneții de a izola ceea ce este finit, ca pe o imagine independentă de procesul de devenire, capacitate care constituie și originea *Pandorei*. Ambele opere, oricît ar fi de deosebite, respiră în aceeași atmosferă a bătrîneții limpezite, care se bucură retrospectiv de cele atinse în afară ca operă și putere, gîndindu-se cu o înțelepciune melancolică sau satisfăcută la barierele și sacrificiile acceptate de forul său intim, pentru a ajunge pînă aici. Ambele opere fac „suma existenței sale”, și anume în mod *deliberat*, ca un bilanț unic al unei evoluții privite în perspectivă, nu ca o auto-

descriere a unei crize, precum *Suferințele tînărului Werther* și *Torquato Tasso*, sau a unei întregi vieți încă în mișcare, precum *Faust*, ori ca o panoramă a elementelor, în care se desfășoară această viață, precum *Wilhelm Meister*. *Pandora* și *Poezie și adevăr* au drept premisă viața lui Goethe ca fiind ceva *ce-a trecut*, deosebindu-se prin aceasta de toate celelalte confesiuni de ansamblu ale poetului, îndeosebi de *Faust* și de *Wilhelm Meister*, care creează tabloul dintr-un material de viață încă prezent. Desigur, prezentul participă și la cele două opere de bătrînețe ale lui Goethe, dar ca forță plăsmuitoare, nu ca materie plăsmuită: bătrînețea lui Goethe există în ele ca dispoziție sufletească și atmosferă, ca stare, nu ca obiect.

Ambele opere rezolvă sarcini înrudite într-un mod aproape opus. *Pandora* concentrează forțele abstracte ale existenței goetheene luată ca o existență omenească oarecare, *Poezie și adevăr* descrie materialul istoric prin care Goethe a devenit Goethe, adică o persoană unică istoricește. În vreme ce în *Pandora* elementul istoric unic este extras din existența lui Goethe în favoarea celui general-omenesc, trebuind să fie sublimat, elevat, anulat pînă la nimicire, în *Poezie și adevăr* umanitatea pură trebuia încrustată profund și dens în masele de experiență caracteristice ale unei persoane istorice, care era el însuși. Țelul pe care Goethe și l-a propus în *Pandora* este tot atît de deosebit față de acela din *Poezie și adevăr* cum se deosebesc cerințele unui sistem filozofic de acelea ale unei lucrări istorice.

Cînd s-a hotărît să-și scrie istoria propriei vieți, problema de fapt ce i se punea lui Goethe, difi-

cultatea, mai ales pentru un spirit orientat conform legilor naturii, consta în aceea de a trebui să nareze ca atare o desfășurare istorică, adică una aparent arbitrară și întâmplătoare, tentația de a-și contura imaginea vieții din masa de fapte, mai succulent și mai concentrat, într-o viziune mai colorată decât pînă acum, și totuși mai distanțat și mai obiectiv. Destul de departe, prin vîrstă și destul de plin de amintiri, destul de important pentru lume și destul de saturat pentru sine, scriitorul se putea considera mai pregătit decât oricînd înainte să eternizete chipul istoric „Goethe“, lucrare la care-l îndemnau prietenii și pe care nimeni în lume n-o putea realiza ca dînsul.

Din capul locului el era conștient că trebuie să rezolve această îndatorire ca *poet* și nu doar ca istoric, la fel cum rezolvase tema filozofică a *Pandorei* tot ca poet și nu ca sistematician. Biografia lui urma să devină și ea un *simbol* poetic, chiar dacă avea să se învecineze cu filozofia prin noțiunile conform cărora va fi orînduit materialul, sau cu istoria prin valoarea independentă față de plămuire a *materialului*. Singura deosebire fundamentală dintre istoricul artist, ca Tucidide, Tacit sau Ranke și povestitorul poet constă probabil în faptul că pentru cei dinții materialul își păstrează însemnătatea și drepturile proprii mai presus sau alături de narațiune, iar pentru cel din urmă slujește doar ca substrat al formei. La istoricii unor vremuri întunecate sau mitice, cînd tradiția și fantezia se amestecă, precum la Herodot, Titus Livius, sau la cronicarii orientali și medievali, între cele două modalități de relatare artistică nu există aproape nici o graniță. Ceea ce era nou pentru Goethe ca poet consta în următorul lucru :

materialul său biografic își avea drepturile sale proprii și nu putea fi sublimat după bunul plac, dacă opera trebuia să satisfacă exigențele istorice care-o stimulasera. Era un material nici imaginat, nici găsit, care abia trebuia să-și primească legea și forma de la sufletul poetului, ci unul care aducea cu sine un suflet propriu. Goethe nu-și putea dematerializa „viața lui” cu aceeași necondiționare cu care a procedat în cazul miturilor grecești interpretabile în nenumărate feluri, sau în cazul legendei lui Faust renăscută sub mîna lui, ori chiar în acela al motivului „burghezia contemporană”, motiv transfigurat de el. Aici avea de întâmpinat aceeași dificultate care i-a inspirat aversiune față de drama propriu-zis istorică (după ce realizase cu succes drama *Goetz von Berlichingen* datorită primei sale înflăcărări tinerești patriotice și estetice, ațîțate de panteismul istoric al lui Herder), aceeași dificultate care a dus la eșec planul unei drame despre Cezar, care a făcut ca proiectul unei istorii a ducelui Bernhard de Weimar¹ să rămînă nerealizat, iar *Egmont* să devină dintr-o dramă istorică o tragedie burgheză cu fundal politic: e vorba de aversiunea sa de artist față de evenimentul luat ca fapt brut și de aversiunea sa de gînditor față de evenimentul privit ca *fatum* nedeterminat de legi.

Acolo unde s-a apropiat de istorie, Goethe a făcut-o pornind de la persoane individuale, ca în scrierile *Winckelmann* și *Hackert*, deoarece aici putea rotunji masa materialului în jurul unui centru dătător de formă, sau de la istoria culturii și a ideilor, ca în istoria teoriei culorilor, în notele

¹ *Bernhard de Saxa-Weimar* (1604—1639) — comandant de oști în războiul de treizeci de ani.

la *Cellini*, la *Nepotul lui Rameau* sau la *Divanul occidental-oriental*, deoarece aici urma să fie dovedită doar răsfrîngerea legii în mediile istorice. În ambele cazuri, atenția lui era îndreptată asupra *omului* și a evoluției lui patronate de legi, nu asupra *oamenilor* și evenimentelor întâmplătoare trăite de ei. Pe cît de mult îl atrăgea devenirea, pe atît de indiferentă îi era întîmplarea, seria de evenimente, iar istoria îl ademenea numai acolo unde putea spera să răzbată printr-o serie de întîmplări pînă la devenirea patronată de legi, să dea un sens concret unitar unei suite de evenimente policrome, așadar numai acolo unde se putea afirma în fața materialului istoric ca plăsmuitor de imagini și ca înțelept, nerămînînd doar un colecționar, un cercetător și un raportor.

Dacă exista vreun material istoric care să îndeplinească aceste condiții favorabile, să-i poată învinge rezistența față de istoriografie, să-i asigure libertatea și dominația biografic-umană, să-i satisfacă exigențele cultural-istorice, pe deasupra să-i fie limpede și prezent în minte, făcîndu-l independent de tradiția păstrată doar pe hîrtie și lacunară, apoi acest material era propria lui viață. Există încă un motiv mai profund, de care probabil că nu-și dădea seama și care făcea ca o îndatorire istorică să devină acum mai fertilă pentru bătrînul Goethe: cuprinderea în aceeași privire a legii naturii și a celeia a destinului, fapt al cărui ecou poetic a fost găsit de noi în *Afini-tățile elective*, apoi separarea hazardului de arbitrar ca factori istorici, credința într-o „lege în devenire” existentă și în evenimentele omenești, credință la care a ajuns abia bătrînul Goethe. Prin toate acestea, scriitorul putea să-și elibereze și bio-

grafia de arbitrarul istoric, mai mult decît ar fi reușit în anii anteriori, precum și s-o organizeze în conformitate cu anume legi. Abia perspectiva asupra lumii pe care i-o mijlociseră *Afinitățile electice* putea să-i înfrîngă și răceala față de o întreprindere istorică.

Căci în ciuda tuturor condițiilor favorabile citate, obligația pe care și-o asuma ca artist și ca gînditor rămînea una istorică : trebuia să-și înfățișeze devenirea sub forma unei suite de întîmplări, față de care nu era liber ca față de materialul romanelor sale, al cărei început și succesiune n-o putea hotărî și schimba în mod arbitrar și care trebuia străbătută și pe spațiile de care se și înstrăinase. Cum i-a apărut această obligație, mai înainte de a păși la lucru, a spus-o el însuși, într-o formulare extrem de precisă, în prefață :

„Dorind să corespund... acelor cereri și străduindu-mă să descriu în succesiunea lor mișcările lăuntrice, influențele dinafară și treptele teoretice și practice parcurse de mine, am pășit din strîmta mea viață particulară în lumea cea largă, au apărut chipurile a sute de oameni de seamă, care m-au înrîurit mai de aproape sau mai de departe ; ba chiar au trebuit să fie luate în considerare cu cea mai mare atenție uriașele mișcări politice generale ale lumii, care au avut cea mai mare influență asupra mea, ca și asupra întregii mase a contemporanilor. Căci aceasta pare a fi menirea principală a unei biografii, anume să-l descrie pe om în circumstanțele epocii sale și să arate în ce măsură întregul i se opune, în ce măsură îl favorizează, cum își formează din toate acestea o concepție despre lume și oameni și, dacă e artist, poet, scriitor, cum își răsfrînge din nou în afară

concepția. Dar pentru aceasta se cere ceva aproape irealizabil, anume ca insul să se cunoască pe sine și să-și cunoască veacul, pe sine în măsura în care în orice împrejurări ar fi rămas același, veacul, ca pe unul care-l smulge cu el, îl determină și-l formează atît pe cel ce-o dorește, cît și pe cel ce se opune.“

Goethe era unul ce putea să se încreadă în forțele sale pentru îndeplinirea acestei duble cerințe care se bazează pe *adevărul* descrierii și corespunde oarecum virtuților istorice generale denumite cu expresiile „știința izvoarelor“ și „simțul istoric“, sau, altfel spus, care corespunde unei critici inferioare, de amănunt, și uneia superioare, luminate de o concepție. Izvorul principal era propria-i memorie, iar fundamentul simțului său istoric în ceea ce privește epoca ce urma a fi tratată consta în experiența și în înțelepciunea lui rezultată din cunoașterea lumii.

Dar el trebuia să-și trateze viața nu numai ca istoriograf, ci și ca poet, iar titlul *Poezie și adevăr* va fi rezultat concomitent cu hotărîrea de a îndeplini dorința prietenilor săi. Ca poet urma să-și apere drepturile *forme*i împotriva exigențelor recunoscute ale materialului istoric, iar aceste drepturi constau în : rotunjirea, conform unui plan, a întregului într-o operă artistică unitară, raportarea tuturor părților la un centru spiritual și concret comun, la un „erou“, unitatea acțiunii în condițiile unei diversități de întîmplări, semnificația simbolică și frumusețea fiecărei descrieri, independent de valoarea ei ca izvor și de realitatea ei istorică, în sfîrșit bogăția omenească și cosmică a întîmplărilor descrise, dincolo de relațiile istorice. Așadar aceleași imperative pe

care le urmăse Goethe în marele său roman de formare erau valabile și pentru autobiografia sa, dar cu condiția împovărătoare de a pune aici de acord aceste imperative cu acelea ale istoriografiei : și acest înțeles e implicat în titlul dublu *Din viața mea. Poezie și adevăr*. Descriind ecoul stîrnit de prezența lui Frederic cel Mare în Frankfurt, Goethe trebuia să consemneze nu numai iradierea unei personalități de seamă din istoria universală, reflectarea unei existențe istorice în sufletul contemporanilor săi, ci și trăirea sufletească a unui băiat, precum și un fenomen magic. Prietenia cu Herder era un eveniment ce aparținea istoriei culturii, trebuind să fie interpretat ca atare, dar era totodată și o relație omenească ; legătura de dragoste de la Sesenheim era concomitent un fapt biografic și o idilă poetică ; Strassburgul era o scenă a istoriei culturii și un peisaj concret atemporal : pe scurt, în fiecare amănunt din istoria vieții lui, Goethe găsea un sens dublu, care-i ispita creația poetică și, totodată, îl obliga să spună adevărul. Înainte de toate însă el însuși, ca erou al acestei biografii, era în același timp un personaj celebru, bine conturat și jucînd un rol istoric, reprezentantul principal al unei epoci anumite din cultura germană, dar și un om pur și simplu, cu pasiuni, cu năzuințe, cu destinul său, ca oricare alt tînăr obscur, fără istorie. Singurul lucru ce-i putea ispiti puterile de creator, pentru a întreprinde această muncă, era faptul că dincolo de importanța sa istorică întruchipa una omenească și una cosmică. Aici găsea el unitatea dintre factorul istoric și cel individual, dintre factorul general și cel omenesc, a cărei absență o observa în viața statelor și a popoarelor — cel

puțin în propria-i viață veșmîntul istoric îi apărea ca fiind *comun* cu conținutul etern al existenței sale. În măsura în care se simțea în relații reciproce general valabile cu lumea și în măsura în care resimțea această lume nu doar ca societate, ci ca istorie, era la adăpost de pericolul de a descrie ca biograf o oarecare viață particulară și de a da ca scriitor o simplă variantă la *Wilhelm Meister*, cu un erou pasiv, prin mijlocirea căruia să evoce acțiunea forțelor modelatoare ale lumii dinafară asupra unui reactiv de fapt indiferent.

E adevărat, și în biografia sa Goethe s-a înfățișat mai mult ca un om receptiv decît ca unul activ — vom vedea de ce — dar cel ce primea era privit ca *Goethe*, nu ca un Wilhelm Meister, iar înrîuririle erau înfățișate ca venind din partea epocii lui Frederic cel Mare și a lui Goethe, nu ca din partea unei societăți romanești; de asemenea, dacă spațiul pe care se puteau desfășura fantezia creatoare și inventivitatea goetheeană, era, față de *Wilhelm Meister*, limitat, materialul ca atare le conferea aici din capul locului un interes și o demnitate pe care, cu tot geniul, aproape că nu le-ar fi putut obține în romanul de formare. Ca poet, Goethe era în cîștig datorită importanței materialului istoric, ca istoric era în cîștig datorită caracterului viu al formei poetice sub care își putea privi viața; sîntem de acord cu ironia lui Goethe provocată de faptul că, dintr-o ieftină opoziție față de titlul echivoc, de fapt cu un sens dublu *Poezie și adevăr*, autobiografia lui Jean Paul și-a luat titlul de *Adevăr din viața sa*: „Ca și cînd adevărul dintr-o astfel de viață ar putea fi altceva decît că autorul a fost un filistin!” Căci orice viață pur particulară, fie ea cea mai mare și

importantă pentru istoria culturii, este filistină, adică aparține efemerului prin desfășurarea ei exterioară, prin adevărul *faptic* constatabil, atunci cînd sensul etern al tuturor întîmplărilor omenești nu devine sensibil și vădit în ea tocmai prin perspectiva poetică, prin perspectiva onirică, prin viziune. De asemenea nu există nimic atît de caduc și de îngust, încît observatorul să nu poată găsi o interpretare ulterioară extrasă din inepuizabilul fundament originar din care decurg fenomenele ! Aceasta a încercat Goethe în *Poezie și adevăr* : să-și evoce viața ca pe o „întropare în timp a unor forțe atemporale“. Dar pentru așa ceva avea nevoie, în afară de cunoașterea istorică, și de viziunea poetică, în afară de adevărul experimental, la el acasă în prezent și în trecut, și de creația lui poetică, ale cărei norme și forme decurg din eternitate.

Printre lucrările poetice preliminare se număra mai întîi delimitarea perioadei de viață ce urma a fi descrisă și organizarea materialului. Goethe urma să-și descrie viața ca pe o *devenire*, conform așteptărilor prietenilor, care voiau să afle tocmai cum devenise el ceea ce era pentru omnire, și conform propriei lui înclinații de a socoti toate întîmplările numai ca purtătoare ale unei deveniri. Ca obiect al biografiei sale interesa deci numai intervalul de timp în care i se desfășurase propriu-zis „devenirea“, în care forțele sale ajunseseră la deplina lor dezvoltare și limpezire și după a cărui încheiere aceste forțe își lărgiseră desigur domeniul de acțiune și modalitatea de aplicare, nu însă și esența : și creșterea trupească se încheie la un moment dat ca „proces de creștere“, deși aceleași forțe ale creșterii continuă să ac-

ționeze și după aceea — dar faptul acesta nu mai intră în noțiunea pregnantă de „devenire” sau „dezvoltare”. Goethe își putea încheia „devenirea” o dată cu chemarea la Weimar sau cu călătoria în Italia, după cum considera ca perioadă fie începutul, fie sfârșitul maturizării sale spirituale.

Faptul că poetul a preferat ca încheiere chemarea la Weimar are motive istoriografice și poetice. Perioada dintre 1776 și 1786 cuprindea relații și persoane care se refuzau unei descrieri istorice, deoarece aveau o înrîurire nu numai ulterioară, ci și actuală în vremea bătrîneții sale. Weimarul era încă o scenă actuală, ducele era încă o persoană implicată nemijlocit în viața lui, iar iubita sa din acei ani era vecina-i mîhnită. Și din punct de vedere artistic, tocmai acest deceniu de pregătire impetuoasă și confuză, de activitate multilaterală, fragmentată, fără opere terminate, nu înfățișa un tablou concret satisfăcător, ca anii anteriori de „Furtună și avînt”, în ciuda „epocii nebune” de la Weimar, cu flirturile, vînătorile și călătoriile de serviciu prin peisagiul turingian, în ciuda idilei din grădină, sub bolta înstelată. Toate aceste momente cu relief concret dintr-o perioadă confuză în care poetul căuta să se adune își aveau centrul de greutate și miezul nu în sine înseși, ca efervescența de la Strassburg, de la Frankfurt, de la Wetzlar, erau frumoase, intense sau fertile nu prin ele însele, ci abia prin rezultatele lor care se vor arăta într-o perioadă ulterioară ; abia după călătoria în Italia avea să se coacă și să fie recoltat ceea ce fusese semănat în primii ani petrecuți la Weimar, în vreme ce Sesenheim și Wetzlar sînt inimportanți în egală măsură și imediat ca situație, dispoziție sufletească, înrîurire și reali-

zare. Ca atare, chemarea la Weimar era unica încheiere pentru trecutul pe care Goethe urma să-l trateze biografic. După aceea începea viața pe scena prezentului său, care nu mai făcea necesară o povestire istorică neîntreruptă, deoarece nu mai era „devenire” în sensul în care îi fusese tineretea, sau deoarece crizele cele mai importante și experiențele cele mai vrednice de a reflecta asupra lor, cum fusese călătoria în Italia sau campania în Franța, fuseseră eternizate prin confesiuni parțiale. Ca o întregire a acestora se putea adăuga oricând corespondența cu cei mai activi contemporani, mai ales aceea cu Schiller.

După chemarea la Weimar, viața lui Goethe era un eveniment, firește de însemnătate istorică universală. Poetul a ținut seama de asta, adunând material pentru istoricii viitori în însemnări mai mult sau mai puțin definitive, dintre care unele, în special tablourile din călătorie, pot fi considerate drept opere de istorie „artistică” independente. Altele, cum sînt *Analele*, sînt mai mult niște pachete de notițe, îndrumare și compartimente pentru biografii de mai târziu sau cuvinte de reper pentru propria memorie a lui Goethe, scurte bilanțuri ale jurnalelor sale. Totuși aceste materiale memorialistice privind viața de mai târziu a lui Goethe, de la materia brută a jurnalelor și a scrișorilor pînă sus, la operele conținînd însemnări de călătorie, adunate sau grupate pentru acei ce s-ar fi interesat de „adevărul” vieții sale, nu mai puteau și nu mai trebuiau să devină „poezie” în sensul marii descrieri a devenirii sale. În această descriere, adevărul era el însuși poezie, adică era obiect poetic, învăluit de aureola înmiresmată a zorilor de zi și a dimineții îndepărtate. Numai aici

avea a face poetul cu un trecut pur, devenit pentru el însuși mitic, ale cărui impulsuri și lupte se închiseseră într-un cerc ; numai aici nu-i mai vorbeau printre rînduri locuri, îngrădiri, treburi actuale, ca în amintirile acumulate după ce intrase în funcția de la Weimar : numai tînărul dinainte de Weimar trăia pentru el într-o lume cu care nu mai avea a face și care, de aceea, putea să devină un peisaj ideal, netulburat de dorințele, grijile, părerile de rău, regretele actuale. Numai această lume o putea preschimba, în întregul ei și nemijlocit, în vis, așa cum n-o mai putea face acum decît cu clipele-i arzătoare, în vreme ce viața întreagă trebuia să și-o întruchipeze doar mijlocit prin simboluri, mituri sau alegorii. Iată motivele pentru care trebuia să-și încheie cu chemarea la Weimar o descriere a vieții care urma să fie *poezie* și adevăr.

Organizarea acestui material astfel delimitat nu se putea face, ca într-o operă pur literară, pornind de la o idee fundamentală unitară, sau de la grăunțele unei trăiri, care să stratifice, să separe și să înnoade suita de tablouri. O creație literară era manifestarea concretă a unei forme lăuntrice, care putea fi o trăire sau o idee, un *aperçu* sau o construcție. Alegerea unei forme pentru un roman sau pentru o dramă din rezerva de imagini și de idei a lui Goethe nu e stingherită de considerații referitoare la fapte. Chipurile, întâmplările, spațiile sînt în acest caz elemente create de el și simboluri pentru ceea ce dorește să realizeze. În privința lucrării *Poezie și adevăr*, forma destinată să cuprindă materialul n-a rezultat mai întîi în spiritul lui Goethe ; materialul însuși i-a adus cu sine în memorie o formă. Fantezia lui trebuie să

accepte *amintirea* ca pe o colaborare cu drepturi egale, iar aceasta era responsabilă nu numai față de spiritul său, cel ce aducea forma, ci încă mai mult față de istorie, aceea care aducea materialul : pe scurt, și aici adevărul, anume adevărul faptic, exactitatea erau acelea care trasau limite poeziei, astfel că libertatea lui compozițională era îngrădită. Așa cum nu putea face ca el să se nască sau să moară după nevoile creației poetice, tot astfel nu putea inventa sau trece cu vederea nici o personalitate principală, chiar dacă iubitele lui se bucurau pe atunci de o notorietate istorică mai mică decât, de pildă Herder și Lavater ; o Friederike, o Lotte, o Lili erau mai intim legate de amintirea lui, decât o Philine de fantezia sa.

Din aceste cerințe ale materialului reiese imposibilitatea unei construcții după principii formale riguroase, așa cum o găsim în imaginile goetheene despre suflet și despre lume, unde fiecare chip are și o menire tectonică sau ornamentală. Numai repartizarea și organizarea materialului îi lăsa un anumit spațiu de joc, firește mereu îngrădit de succesiunea cronologică a întâmplărilor, de perioada respectivă, ca și de categoria figurilor principale, deoarece el nu era creatorul ce știe toate mai dinainte, ci povestitorul unei vieți asupra căreia reflectează retrospectiv. În stabilirea părților, libertatea față de imaginile lui din memorie constă în a acorda sau a nu acorda acestora importanță (deoarece îi era interzis să spună fie adevăruri, fie neadevăruri), așadar în a le prezenta mai pe larg sau mai succint. Cu această libertate e înrudită aceea a ritmului narativ și aceea a secțiunilor.

Viața însăși nu are cezuri, ci e un fluviu neîntrerupt de concomitențe, o întrepătrundere ce nu poate fi desfăcută de fapte paralele nedistincte : abia spiritul nostru, distanțându-se în timp și spațiu, operează, mai întâi involuntar, apoi conștient, secționări în viața privită retrospectiv și povestită — prima serie de cezuri în viața în desfășurare, contemplată retrospectiv, este involuntară, și firească, iar a doua voită și, corespunzător circumstanțelor, chiar artistică, depinzând, ca orice tehnică *deliberată* a *narațiunii*, de luarea în considerare a *ascultătorilor*, fapt inexistent la primele cezuri. Ambele serii de cezuri pot coincide, însă coincidența nu este obligatorie : de exemplu, un om naiv își va improviza povestirea vieții exact așa cum i-o păstrează memoria. După cum doi oameni nu vor povesti aceeași întâmplare cu aceeași repartizare a momentelor principale, tot astfel povestea unei vieți nu va arăta la fel pentru doi oameni, deoarece fiecare are în sufletul său alte șabloane pentru spațiu, timp și valori. Dar povestitorul instruit și chiar povestitorul artist, cu simțul responsabilității și conștient, își va înfățișa pînă și amintirea *involuntară* a vieții secționînd-o, ca narator, și prin alte cezuri, cu scopul de a o face mai bine înțeleasă sau mai impresionantă pentru ascultător. La această introducere de cezuri între propria-i „amintire” și narațiune, la acest act mai mult artistic decît istoriografic se referă Goethe în *Precuvîntarea* la partea finală a operei sale :

„Tratînd istoria unei vieți ce s-a desfășurat cu atîta varietate... am fost uneori nevoit să separ ceea ce s-a împletit în timp, ca să fac mai ușor de înțeles și de parcurs la lectură anumite evenimente, alteori să adun laolaltă ceea ce nu poate

fi priceput decît printr-o succesiune şi, astfel, să înfăţişez întregul în părţi care pot fi apreciate raţional printr-o privire de ansamblu şi care pot furniza cititorului unele învăţăminte.“

O narare cronologică a vieţii, zi cu zi sau lună cu lună, ori chiar an cu an, aşa cum e posibilă în notele pentru uz personal, în însemnările zilnice sau anuale, avînd caracterul unei adunări de material, ar duce la o confuzie deplorabilă : de exemplu, într-o singură zi se află alături Herder şi Friederike, catedrala din Strassburg şi producţia poetică, lecturi din Shakespeare şi studii juridice ; pe scurt, într-o existenţă atît de plină ca aceea a lui Goethe, nu există nici o zi în care să nu apară într-o alăturare concentrată sau difuză politica, literatura, studiul, prietenia, dragostea, peisajul, starea vremii, cu un cuvînt toate înrîuririle şi ocupaţiile imaginabile, în care abia memoria retrospectivă poate distinge cu mai mult sau mai puţin efort mase separate.

A stratifica în jurul cîtorva centri clari aceste mase de amintiri separate, a strînge laolaltă cele înrudite şi a desprinde cele străine, a pune ordine, fără a forţa lucrurile, a reuni fără a amesteca, a lega fără a încîlci, a separa fără a rupe : aceasta a fost obligaţia compoziţională în faţa căreia s-a văzut pusă memoria lui Goethe şi pentru care scriitorul şi-a creat un cadru alcătuit din douăzeci de cărţi (mai întîi din cincisprezece, la care a mai adăugat alte cinci, pentru a atinge limita prevăzută). În fiecare dintre aceste cărţi predomină un conţinut principal sau mai multe — un mediu, o activitate, o pasiune, un om, un eveniment — ceva ce s-a impus amintirii lui Goethe ca fiind decisiv, remarcabil sau ademenitor, ceva

ce a exercitat asupra vieții sale o înrîurire durabilă și profundă, ca de exemplu Herder, sau a alcătuit în sine un întreg frumos sub aspect sentimental, ca idila din Sesenheim, sau a solicitat o participare generală la istoria lumii ori a culturii, ca acțiunile lui Frederic cel Mare sau situația literaturii din epoca fredericiană, ori descrierea unor panorame citadine, a unor peisaje și festivități. În jurul acestor centri, de la care porneau lumina și mișcarea, s-au orînduit concomitent alte elemente ale vieții sale, și anume dintre acelea care interesau numai printr-o latură a lor, care se legau, sau puteau fi legate nesilit tocmai de acest centru prin concomitență ori printr-o oarecare înrudire, pînă jos, la figurile secundare și ornamentațiile derivate. Apoi toate au fost stratificate și determinate în raport cu centrul prin treceri domoale (căci lui Goethe nu-i plăceau contrastele violente și antitezele stridente, de felul celor pe care le folosesc cu un scop retoric și logic Rousseau și sfîntul Augustin, în relatările lor) și primind de la acest centru lumina, precum ele îi confereau, la rîndul lor, culoare și bogăție. Căci fiecare eveniment, fiecare om, fiecare mediu are în jurul său o sferă de elemente înrudite, neclare ori de importanță mai mică, sau își proiectează lumina asupra unui element străin, atunci cînd acesta ajunge în vecinătatea lor. Datorită concomitenței mai multor conținuturi, povestitorul are posibilitatea comodă de a face apropieri, datorită multitudinii și diversității unor conținuturi concomitente are posibilitatea separării. Ceea ce apare într-o carte ca un lucru secundar, iluminat unilateral de un lucru principal, referindu-se numai la acesta, formîndu-i o aureolă de culoare sau

bogăție, poate apărea într-o altă carte cu valoare de centru, de temă fundamentală, stratificînd în jurul său și determinînd la rîndu-i alte teme secundare. Nu pot indica aici în amănunt această îmbinare de voci diferite ale vieții, trecînd în revistă carte cu carte : voi face trimitere, spre exemplificare, doar la modul cum apare Herder în cartea a zecea și a douăsprezecea, privit din laturi diferite, o dată ca figură umană principală, altă dată ca înrîurire literară, apoi la modul cum tema Friederike e tratată cînd sub unghiul pasiunii, cînd sub acela al peisajului, raportată la Herder sau la Alsacia, în sfîrșit la modul cum aceste două trăiri concomitente sînt distribuite în mai multe cărți, separîndu-se și întîlnindu-se.

Un studiu special ar merita să fie dedicat rolului pe care-l joacă reflecțiile ca punți de legătură de la o temă la alta, ca și tehnicii trecerilor din această operă, obligată să înfățișeze lucrurile concomitente ca pe o succesiune, și succesiunea ca pe o unitate : probabil că în *Poezie și adevăr* Goethe este, alături de istoricul Ranke, cel mai mare maestru narator german al trecerilor neobservate și totuși avînd în același timp și o importanță de sine stătătoare. Arta trecerilor este o activitate secundară în operațiunea de organizare a părților și de accentuare, avînd întotdeauna drept premisă un spirit cu o perspectivă largă, capabil să interpreteze unitar o multitudine de mase diverse și, în același timp, un spirit abil, elastic, în stare să stabilească legături, acasă la el în mijlocul a multe contradicții și cunoscîndu-le în ansamblul lor. Multe reflecții și maxime goethene din *Poezie și adevăr* slujesc ca punți și ca piese de legătură, în cuprinsul cărora două dome-

nii diferite de idei, fără legătură concretă și aproape de neunit, sînt aduse în vecinătate printr-o noțiune comună sau care le împletește pe amîndouă; această noțiune, o relație comună unor lucruri diferite, îi dă povestitorului prilejul de a trece de la una la alta. O altă formă de trecere folosită frecvent de Goethe este asociația tratată ca mijloc artistic, adică amintirea unui conținut comun care participă la cazuri diferite: așa, de pildă, romanul *Vicarul din Wakefield* de Oliver Goldsmith constituie trecerea de la Herder la Friederike, învecinîndu-se cu Herder ca literatură, iar cu Friederike ca mediu idilic. Reflecții mai ample de ordin general conțin, mai ales, introducerile cărților întîi și a doua, avînd menirea să arunce o punte peste o ruptură sau s-o acopere.

O chestiune care s-a aflat din totdeauna pe primul plan al atenției cercetării de specialitate a fost aceea privind măsura în care Goethe și-a îngăduit să depășească în privința celor menționate mai sus limitele impuse de necesitatea organizării artistice a materialului, precum și de cele-a depășit. Acolo unde în relatarea lui Goethe apar modificări, care pot fi dovedite, ale stărilor de fapt, motivul rezidă uneori în greșeli involuntare ale memoriei, greșeli ce n-au nimic a face cu creația, alteori într-o discreție conștientă — treceri sub tăcere și atenuări —, care afectează numai latura istorică, nu și pe cea artistică, în al treilea rînd în invenții ale fanteziei, în amplificări sau înnodări. Numai acestea din urmă au o origine literară și slujesc „angrenării”, tensiunii sau rotunjirii. Angrenarea, îndeosebi anunțarea

aluzivă cu anticipație a unor întâmplări viitoare, este utilizată în chip divers, ca procedeu literar, în cadrul povestirii. Așa sînt, de exemplu, citarea la sfîrșitul cărții a doua, a impresiei făcute asupra copilului Goethe de opera lui Klopstock, pomenirea cărților populare ca vagă anunțare a lui *Faust* și raportarea subliniată în chip deosebit a *Vicarului din Wakefield* la casa parohială din Sesenheim. Cîștigul artistic obținut de Goethe a constat în faptul că prin această tehnică partea cea mai dificilă a materialului său, anume aceea lipsită de viață, cea mai rezistentă la o tratare poetică — deoarece nimic nu este mai anevoios decît să scrii literatură despre creația literară — a putut fi eliberată de caracterul istoric și poetizată. Literatura putea rămîne materie brută istorică tot atît de puțin ca și biografia și cultura, iar acolo unde era cazul, Goethe a întretesut anecdotic în acțiune sau a dizolvat, corespunzător dispoziției, în atmosfera spirituală și sufletească istoria culturală a epocii sale, în primul rînd propria-i activitate literară, cu scopul de a le înlătura materialitatea literar-istorică, și a făcut-o cu atîta finețe și artă, încît, chiar dacă n-o putem dovedi, intuim totuși că poetul a avut aici o contribuție mai mare decît istoricul. „Literatura“ este tratată aici în același mod în care e tratat Shakespeare în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* : ca un element poetic al acțiunii și al dispoziției sufletești, nu ca un adaos de istorie a esteticii. Klopstock, Gottsched, Gellert, Herder, Lavater apar ca părtași, chiar dacă nu ca suportași principali, ai evenimentelor sufletești, nu doar ca factori de istorie literară vrednici să fie citați, fapt

obținut pe alocuri printr-o elaborare pur anecdotică. Să ne amintim prima întâlnire a lui Goethe cu Gottsched, episod prezentat într-o desfășurare probabil imaginată, în orice caz stilizată poetic. *Biblia*, cărțile populare, Shakespeare și francezii apar nu numai ca forțe de formare, ci mult mai mult ca atmosferă și „spațiu moral“, fapt la care va fi contribuit adesea tot stabilirea unei legături mai mult poetice decât de fapt între operele lor și acțiune.

În sfârșit, propriile lecturi și creații ale lui Goethe, de la studierea *Bibliei* și prelucrarea unor povești în copilărie pînă la *Faust* și *Egmont*, sînt tratate aici, departe de orice încercare de interpretare literar-istorică, doar ca manifestări ale sufletului său mișcat și ale destinului său, de asemenea ca stări de spirit și evenimente, pe același plan ca iubirile și suferințele lui : ca adevăr poetic, nu ca fapte de istorie literară și încă mai puțin ca niște contribuții literare la teoria mediului. În ce măsură e valorificat poetic, ca element de atmosferă și culoare, în *Poezie și adevăr* propriul talent al lui Goethe ne-o dovedește povestirea *Noul Paris*, intercalată în text, povestire ce ne informează mult mai mult despre poezia de bătrînețe decât despre aceea din tinerețe a lui Goethe. În *Poezie și adevăr* „talentul“ joacă un rol similar cu talentul lui Wilhelm Meister din *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, dar cu deosebirea că în *Poezie și adevăr* acest talent e pentru cititori o calitate cunoscută dinainte și care constituie un fapt independent, mai presus de autobiografie și aparținînd istoriei universale.

Creația poetică a lui Goethe predominantă și în tratarea materialelor nepoetice, de istorie a cul-

turii din biografia sa, a acționat, firește, la largul ei mai ales în realizarea amplificării, a tensiunii și a rotunjirii întâmplărilor propriu-zis „poetice“, în povestirea iubirilor poetului, în „romanele de inimă“, așa cum sînt numite asemenea trăiri, cu o expresie lipsită de gust, dar cu o justă intuire a valorii lor poetice originare. Aici și rezidă de fapt ponderea poetică a întregii opere, iar figurile Friederikei, a lui Lotte, a lui Lili trăiesc în fanazia noastră ca niște creații independente, alături de Margareta, de Klärchen și Ottilie. Prima iubire din Frankfurt, pentru Gretchen, galanteria din Leipzig, idila din Sesenheim sînt nuvele independente, a căror exactitate faptică ne interesează tot atît de puțin ca și fondul real al iubirilor lui Wilhelm Meister : ele au propria lor valoare poetică, văzută în perspectiva visului, și sînt înălțate deasupra realității ca atare, la fel cum o poezie lirică se situează mai presus de faptul ce-a prilejuit-o. Firește, Goethe s-a abținut de la orice poetizare artificială, de la orice înfrumusețare romantică : intervenția sa a constatat doar în aceea că a stabilit între asemenea trăsături o corelație determinată nu de amintirea istorică, ci de semnificația spirituală și de efectul sensibil. Pretutindeni se observă starea de spirit vrăjmașă elementului accidental, a cărei cea mai densă expresie o constituie *Afinitățile electivă*.

Întîlniri, despărțiri, petreceri și aventuri sînt povestite, de cele mai multe ori discret, uneori ca sublinieri semnificative, în așa fel încît parcă ar fi fost obligatoriu să se întîmple datorită unei tainice necesități, unei dependențe legiuite, într-un mod similar evenimentelor cotidiene din

Afinitățile electiv. Cuvintele lui Wallenstein : „nu există nimic întâmplător, și tocmai ceea ce ni se pare a fi hazard orb provine din sursele cele mai adânci“ exprimă exact convingerea pe care o mărturisesc *Afinitățile electiv* și la care *Poezie și adevăr* face măcar aluzie, iar această convingere are o origine mai mult poetică și mitică decât istoric-empirică. Tînărul Goethe n-a cunoscut și n-a resimțit respectivele destine ca fiind corelate și supuse unei necesități tainice, așa cum le înfățișează bătrînul Goethe, prezentîndu-le de parcă le-ar fi trăit încă *de-atunci* astfel. În tinerețe modul său de trăire fusese cu totul altul decât acela în lumina căruia și-a scris amintirile, cu totul altul decât modul de trăire reflectat în *Afinitățile electiv*. Dar a înfățișa perspectiva sa *actuală* ca fiind însuși cursul unor *întîmplări trecute* a fost un act de libertate poetică sau de mistică involuntară, nu o relatare de fapte. În acest sens cităm, ca element de „angrenare“ și tainică înrîurire, ferecarea gurii lui Goethe de către geloasa fată a maestrului de dans¹, precum și ecoul acestei aventuri asupra destinului Friederikei ; apoi acel al doilea chip al lui Goethe de la plecarea lui din Sesenheim, moment greu de presupus a fi o invenție poetică, însă amplificat poetic, interpretat și folosit cu scopul de a încheia această idilă într-un mod plin de presimțiri și împă-

¹ Luînd lecții de dans la un maestru din Strassburg, tînărul Goethe a fost eroul unei amuzante aventuri. Fata mai mare a maestrului se îndrăgostise de el și în ziua ultimei lui vizite l-a sărutat pe gură, strigînd cu exaltare : „Blesteme veșnice să cadă pe acea care va săruta după mine aceste buze !“ Sub impresia acestui blestem, Goethe va ezita multă vreme să-și sărute iubita, pe Friederike.

ciuitor.¹ Similitudinea stabilită între casa parohială din Sesenheim și aceea din Wakefield ne amintește prea mult modul în care Goethe utiliza artistic modele și precursori din literatură și arta plastică pentru a caracteriza destinele hotărâtoare ale eroilor și ale victimelor din opera sa (de exemplu imaginile vii din *Afinitățile elective*, fuga în Egipt din *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister*), pentru a nu ne fi îngăduit cel puțin să presupunem că analogia stabilită între întregul cerc din Sesenheim și acela din Wakefield este rezultatul unei operațiuni de stilizare. Tot astfel, o apropiere de *Afinitățile elective* intuim și în gesturile semnificative, chiar fatale, cum sînt „pozele” lui Lili. Chiar preludiul astrologic al întregii opere se înscrie în aceeași serie.

Goethe însuși a enunțat la sfîrșitul operei, ca pe un principiu filozofic, chiar biografic, „demonicul” care învăluie figurile și întîmplările din *Poezie și adevăr* și pe care-l sesizăm ca pe o concepție poetică nerostită, dîndu-ne astfel, la ieșirea din întreg labirintul, un fel de fir al Ariadnei (așa cum la sfîrșitul *Anilor de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* ne este explicată taina rătăcirilor eroului). Desigur, plenitudinea vieții goetheene este epuizată prin această noțiune multcuprinză-

¹ Este unul dintre pasajele cele mai emoționante ale autobiografiei. Despărțindu-se de Friederike, poetul a plecat călare spre oraș: „atunci am trăit una dintre presimțirile cele mai stranii. M-am văzut pe mine însumi, nu cu ochii adevărați, ci cu aceia ai spiritului, venind din direcția opusă, pe același drum și tot călare, îmbrăcat cu un surtuc pe care nu-l mai purtasem niciodată, suralbăstrui, împodobit cu fir de aur... Este ciudat că după opt ani, ducîndu-mă s-o revăd pe Friederike, purtam tocmai surtucul pe care-l văzusem în nălucire și pe care nu-l alesesem intenționat, ci-l îmbrăcasem din întîmplare”.

toare tot atît de puţin ca şi plenitudinea formării lui Wilhelm, iar firul Ariadnei nu e labirintul, o cheie nu e clădirea pe care o descrie : dar această referire la demonism ca la una dintre forţele ce-au decis viaţa lui Goethe ne aminteşte o dată în plus în ce mare măsură *Poezie şi adevăr* rezultă dintr-o concepţie supraistorică şi-şi păstrează libertatea faţă de material, pînă la operaţiunea de orînduire, dar mai ales de interpretare a faptelor păstrate în memorie. Demonismul nu va fi tratat ca atare de nici un istoric metodic, cu oricît respect l-ar recunoaşte — Jakob Burckhardt şi Ranke l-au şi admis astfel —, în modul în care a făcut-o Goethe în biografia sa, adică socotindu-l drept principiul activ şi constructiv al unei descrieri istorice. Nici chiar un filozof al istoriei, care caută în istorie un plan divin ori idei călăuzitoare, nu le va prezenta pe acestea, cum procedează Goethe, ca pe o atmosferă concretă a faptelor, ci doar ca pe o cauză, ca pe un fundament, un ţel sau o metodă care stabilesc legături între fapte. Trăirea concretă a demonicului, dincolo de recunoaşterea lui raţională, face din Goethe un poet al istoriei, nu numai un filozof al istoriei.

Privită din unghiul de vedere al categoriilor de *filozofie a istoriei*, autobiografia *Poezie şi adevăr* prezintă acţiunea reciprocă dintre existenţa sa şi *forţele spirituale, influenţele senzoriale, persoanele importante pentru autor* : aceste trei mari sfere concentrice de forţă (care nu sînt separate riguros, ci se întrepătrund în zonele de margine, distingîndu-se totuşi limpede, în principal, ca trei moduri diferite de înrîuriri) ne oferă cel mai bine o secţiune prin lumea goetheană, aşa cum e văzută şi organizată în *Poezie şi adevăr*. Printre

forțele spirituale se numără mai întâi *înriuirile* îndepărtate, cărora le e supus un om în formare, adesea fără să fie conștient de ele, pe care rareori le percepe direct și doar uneori le poate raporta la centrul lor anume ; e vorba de suma diverselor curențe și atmosfere spirituale care, revărsându-se din istorie în actualitate, îi determină epoca, îi decid spiritul timpului, sau îl înrăuiesc tocmai pe el ca îns și ca om cu însușiri unice, datorită modului său special de a selecta din atmosfera generală. Asemenea înrăuiri îndepărtate pot porni de la mari personalități decedate sau în viață, pot fi concentrate în eroi sau înțelepți din trecut ori din prezent, în sfârșit pot fi revărsate în ambianța generală, anonime și impersonale, ca un fluid al maselor, ca stări de lucruri și instituții : în toate cazurile sînt înrăuiri spirituale, adică *omenști*, și îndepărtate. Aceste trăsături le deosebesc de a doua și a treia grupă de forțe : influențele senzoriale (întrebuințăm aici cuvîntul acesta ca pe un termen neîndestulător, fiindcă nu avem altul) pot proveni și de la factori extraumani, iar persoanele de seamă *trebuie* să se afle în viață și aproape. Ca forțe spirituale apar în *Poezie și adevăr*, de exemplu, următoarele : instituțiile și stările de lucruri din Sfîntul imperiu roman, Universitatea din Leipzig și cea din Strassburg, pietismul și cultul prieteniei din rîndurile burgheziei germane, literatura germană din perioada barocului și a rococoului, așa cum e ea reprezentată de Kanitz sau Günther, de Gellert sau Gottsched, de Klopstock, Wieland, Lessing sau Hamann. Toți acești literați, chiar cei în viață sau introduși personal în acțiune, sînt tratați în esență ca „forțe spirituale“, nu ca persoane importante : numai

Herder, Gellert, Oeser, eventual Schöpflin¹, adică asemenea profesori care au format prin operele lor cultura germană a epocii în genere și, totodată, prin relații personale, așadar printr-o înrîurire apropiată, spiritul și sufletul lui Goethe, aparțin ambelor zone de forțe, trebuind să fie tratați din ambele unghiuri de vedere, mai ales cel mai important dintre ei : Herder. *Forțele spirituale* cele mai îndepărtate care apar în viața lui Goethe sînt *Biblia* și anticii, direct sau prin mijlocirea protestantismului și a clasicismului, ca forțe spirituale mai apropiate și mai importante apar Frederic cel Mare, Shakespeare, Ossian, Spinoza, Voltaire, Rousseau, Lessing, Winckelmann, indiferent dacă înrîurirea acestora pornește de la ideile, de la opera sau de la personalitatea acestor oameni mari. Uneori le este schițat portretul, alteori le sînt apreciate realizările, alteori, în sfîrșit, le e evidențiată puterea, după cum a acționat fiecare prin existența sa, prin faptă ori prin voință.

Deoarece Goethe privește întotdeauna insul în raport cu lumea în care și datorită căreia evoluează, formele mixte și medii, tranzițiile și încrucișările nu lipsesc nici ele, în așa fel încît chiar și „forțele spirituale“ oferă în *Poezie și adevăr* o imagine de ansamblu organizată și, în același timp — ca urmare a multilateralității persoanei receptoare — o imagine rotunjită a epocii goetheene, ca o secțiune a culturii poporului german.

Părțile din operă care aparțin acestei categorii de filozofie a istoriei sînt mai curînd o completă

¹ J. D. Schöpflin (1694—1771) — profesor de istorie și retorică la Universitatea din Strassburg. După cum mărturisește Goethe în *Poezie și adevăr*, profesorul a avut o „deosebită înrîurire“ asupra lui.

istorie a culturii epocii decît o biografie a lui Goethe ; ele pot fi detaşate din întreg, avînd valoarea unor monografii de istorie spirituală independente, la care aproape că nu s-ar observa originea şi conexiunea biografică. De altfel, dacă am încerca să facem acelaşi lucru cu vreo altă biografie pregoetheană, de exemplu cu a sfîntului Augustin sau a lui Rousseau, am constata ce a reuşit pentru prima dată Goethe în *Poezie şi adevăr* : să înfăţişeze o epocă prin chipul unui singur om. Dar aceasta este numai o latură a lucrării biografice ; cealaltă este : să evoce modul cum o epocă şi o lume devin un eu. În acest scop, Goethe trebuia să întregească imaginea forţelor spirituale ce l-au înrîurit de la distanţă cu aceea a celorlalte grupuri de forţe, care acţionează din apropiere asupra formării insului : grupa influenţelor senzoriale şi aceea a persoanelor importante pentru el. Ambele aparţin prin însăşi esenţa lor *biografiei*, (nu numai istoriei) şi-şi capătă valoarea istorică numai de la persoana insului asupra căroră acţionează, în vreme ce forţele spirituale aparţin istoriei independent de eventuala lor funcţie biografică.

Printre influenţele senzoriale socotim tot ceea ce se înţelege în mod obişnuit prin termenul de „mediu“, atmosfera casei, a oraşului şi a peisajului, care, pătrunzînd prin mijlocirea simţurilor, acţionînd ca obişnuinţă sau ca schimbare, formează ori îl determină pe om. Mediul rezultă din împletirea existenţei omeneşti cu materia extraumană a naturii. În acest proces, omenescul poate fie să predomină şi să imprime materiei forma lui, ca în tot ceea ce se clădeşte, fie să se adapteze naturii, pînă la a se scufunda în ea, ca economie agrară,

minieră, silvică și gospodărie a apelor. Natură cu totul independentă sau natură primitivă nu apar în domeniul pe care urma să-l descrie Goethe. Chiar și „peisajul“, aspect sub care ne apare contrastul dintre oraș și natură, e condiționat omenește, fără ca activitatea omenească să pătrundă nemijlocit în el ; în veșnica luptă dintre spiritul omenesc și elemente, dintre natură și cultură trecem în seama naturii acele domenii din care spiritul omenesc n-a putut sau n-a vrut s-o excludă cu totul. Dacă omul își exercită pînă departe stăpînirea asupra naturii, fără a o accentua pretutindeni, natura își manifestă, firește, și ea puterea nevăzută în toate cele omenești — nu numai prin elementele ei, de care avem nevoie și la care trebuie așadar să ne adaptăm, adaptîndu-ni-le, ci și prin însăși specia umană, prin carne și sînge, prin instincte și forțe, care sînt și ele tot natură și care se manifestă pe față sau tainic, mijlocit sau nemijlocit în cultură, în ciuda oricărei educații, înfrînări sau îmbrăcămînți. Așa stînd lucrurile, între forțele omenești și cele extraumane dăinuie o căsnicie războinică sau pașnică, ale cărei roade seamănă și aparțin prin spirit și materie cînd spiritului omenesc, tatăl, cînd naturii, mama, spre deosebire de idei, care sînt forțe pur spirituale¹, și de animale, plante, elemente, care sînt creaturi pur materiale. Nimeni nu a înțeles mai profund

¹ Instituțiile de stat sau cele culturale, ca de exemplu constituția imperiului sau universitățile germane, nu intră din acest motiv în noțiunea de „mediu“ delimitată aici : ele au o origine spirituală, deci pur omenească și, pentru a acționa și a se înfățișa concret, nu trebuie să se folosească de nici un fel de material *extrauman* ; dar orașul Frankfurt și peisajul alsacian, de exemplu, aparțin desigur „mediului“ (n.a.).

și nu a înfățișat mai limpede decît Goethe¹ această înrîurire reciprocă dintre cultură și natură. În capitolul *Istorie și politică* din partea a II-a a lucrării noastre am arătat că în respectiva înrîurire se aflau pentru Goethe rădăcinile filozofiei istoriei și ale interesului său față de istorie ; tot acolo am definit, în legătură cu aceasta, noțiunea sa de mediu, opunînd-o așa-numitei „teorii a mediului“, al cărei precursor sau întemeietor a fost considerat datorită autobiografiei sale. De fapt, nu există o a doua biografie cu panorame citadine și peisaje atît de numeroase, de amănunțite și pregnante, care se explică nu numai prin forța și plăcerea poetică de a descrie : tocmai gînditorul istoric Goethe se considera a fi transformarea în spirit și a unor esențe extraumane (nu doar o creatură sau un rezultat pasiv, cum vor teoreticienii mediului), esențe din a căror respirație senzorială a crescut și care i se înfățișau sub chipul casei, orașului, peisajului.

Faptul că *a putut* capta și exprima în cuvinte, așa cum a făcut-o, suflul, structura, conturul diverselor medii culturale sau naturale se datorește calității sale de poet — faptul că a vrut s-o facă se datorează concepției sale asupra lumii : pentru el omul ca individ era un germene de forță receptiv și selectiv, imaginabil numai în relații de re-

¹ E adevărat, în *Idei cu privire la filozofia istoriei omenirii* Herder a enunțat înainte de Goethe această înrîurire reciprocă, dar numai ca pe o intuiție și sugestie și fără a da, înainte de *Poezie și adevăr*, o prezentare istorică propriu-zisă, ca să nu mai vorbim de evocarea concretă a imaginii unui om, făcută pe baza acestei idei. *Istoria Confederației elvețiene*, Johannes von Müller recunoaște mediul și cultura numai ca pe o sumă de instituții de stat și datini, natura numai ca obiect sau limită a agriculturii, nu ca pe o forță cosmică activă (*n.a.*).

ciprocă înrîurire cu forțele cosmice mai apropiate și mai îndepărtate, iradiind concentric cu el. Așa cum caracterul întruchipat în ființa sa umană oferea însuși simbolul cel mai perceptibil al modului său specific de selectare, tot astfel mediile (alături de forțele spirituale și persoanele de seamă) ofereau simbolurile *spațiului* și al *materialului* în care și asupra cărora se exercita selecția, făcînd ca el să fie tocmai acest om cu încadrarea sa istorică specială. Modul de selectare și materialul de selectat sînt legate între ele printr-o atracție și respingere reciprocă, iar această legătură, care e cînd vădită, cînd tainică, poartă numele de evoluție, atunci cînd e privită din unghiul de vedere al modului de selectare, de destin, atunci cînd e privită din unghiul de vedere al spațiului sau al materialului selectării, și de chip al unui om, atunci cînd e privit din unghiul de vedere al rezultatului istoric. (Pentru metoda filozofic-istorică este indiferent dacă forțele cosmice și germenul de forță uman sînt considerate mai presus de lume sau implicate în ea, dacă sînt raportate mijlocit, nemijlocit ori deloc la divinitate, în sfîrșit dacă existența și acțiunea lor sînt numite ele însele divine.)

În *poezie și adevăr*, Goethe a tratat ca simboluri ale evoluției sale și ale destinului său chiar și orașele și peisajul, casa părintească, pînă la mobilier, Frankfurtul cu Munții Taunus, Strassburgul cu cîmpia Rinului, Wetzlarul și toate locurile în care s-a format, a iubit, și-a creat operele. Iar pentru că le-a descris ca poet, nu ca pictor, le-a înfățișat cu mișcarea și viața lor, cu toată agitația lor omenească; sînt nu numai priveliști picturale, ci și costume naționale, moravuri și ocupații, mentalități și datini cotidiene sau anuale, din care rezultă cele de mai sus sau care rezultă din ele, tir-

guri, sărbători sau evenimente unice care l-au tulburat s-au l-au schimbat, precum un incendiu, o nuntă princiară, o încoronare. Indiferent dacă e vorba de o descriere generală a unor moravuri, de tabloul unui monument arhitectural sau al unui peisaj, de intercalarea relatării nuvelistice a unei întâmplări : întotdeauna Goethe a tratat în biografia sa influențele senzoriale ca o umanizare a elementelor și a lucrurilor, nu ca pe o materializare a omenescului, și numai în măsura în care a cuprins în raza de acțiune a vieții sale și lumea impersonală — ceea ce n-a mai făcut-o atât de conștient și de cuprinzător, nici un alt biograf — numai în această măsură și-a înfățișat istoria ca pe una ce conține în sine și natura, arătînd cum a trăit-o și a resimțit-o, realizînd nu numai umanizarea, ci istoricizarea ei. Panteismul și panantropismul sentimental și poetic al lui Goethe au devenit în *Poezie și adevăr* metode de filozofie a istoriei, care i-au dat posibilitatea să însuflețească și să spiritualizeze deplin pînă și marile complexe de *lucruri*, nu doar legîndu-le de viața oamenilor ca pe niște mijloace rigide menite să realizeze scopurile lui Dumnezeu, cum a făcut-o sfîntul Augustin, sau ca pe niște cauze moarte ale manifestărilor omenesti, cum a făcut-o Rousseau, în orice caz nu doar ca pe mediu întîmplător, ca pe niște prezențe învecinate — ci ca pe niște grade ale unei unități cu acțiune înrîuritoare, care domină universul rațional și vizibil, atât ca natură, cît și ca istorie, de la inima omului pînă la stîncă de granit, de la obiecte la suflete.

Datorită lui Goethe, această înțelegere a lumii ne-a devenit atât de familiară, datorită teoriilor mediului s-a banalizat în așa măsură, încît aproape că nu ne mai dăm seama ce noutate reprezintă

Poezie și adevăr ca operă istorică : adîncirea și lărgirea obiectului biografiei, a ideii „vieții individuale“ mai presus de simplele evenimente, întîmplări și mișcări sufletești — descoperirea „lumii înconjurătoare“ care-și exercită înrîurirea și trăiește laolaltă cu omul. Nici un alt biograf dinaintea lui Goethe n-a vrut să descrie altceva decît o serie de fapte sau expriențe, iar acolo unde, în diverse memorii, ca acelea ale lui Cellini sau Saint-Simon¹, credem a descoperi o înrîurire reciprocă între erou și lume, un „mediu“, nu facem de fapt altceva decît să introducem involuntar în opere mai vechi idei preluate de noi de la Goethe, eroare cu atît mai explicabilă în cazul lui Cellini, datorită notelor cu care Goethe a însoțit traducerea în limba germană a scrierii acestuia ; în realitate, în biografiile mai vechi stările sînt tratate numai ca lucruri, ca material sau ca îngrădiri, niciodată ca forțe ; nicăieri nu e vorba de spiritul și atmosfera lumii aflate mai presus de persoane. O asemenea idee nu s-a ivit în mintea nici unui alt istoriograf dinainte de Goethe. Ceea ce considerăm a fi la Cellini spiritul Renașterii este de fapt temperamentul său și al contemporanilor săi, ceea ce considerăm a fi în cartea lui Saint-Simon secolul lui Ludovic al XIV-lea este de fapt dispoziția sa spirituală personală, precum și ceea ce știm noi despre epoca lui : ei înșiși nu au văzut decît oamenii care i-au ajutat sau i-au stingherit în calea lor spre realizare, spre bani, faimă sau influență, mijloace sau piedici în drumul spre țelurile lor, nu și-au văzut propria înaintare pe acest drum

¹ *Louis de Rouvroy, duce de Saint-Simon* (1675—1755) — autor al unor *Memorii* (1691—1723), în care narează numeroase întîmplări de la curte și schițează portretele unor personalități din epocă.

decît ca un şir de fapte, opere, aventuri, intrigi, fără a fi conştienţi de propria lor devenire ca de un proces istoric. Abia noi, înarmaţi cu cultura noastră istorică, înţelegem semnificaţia şi corelaţiile experienţei lor naive, valoarea ei istorică şi documentară. Iar ceea ce la aceştia sînt trăiri exterioare devin la Rousseau trăiri sufleteşti, rămînînd însă tot fragmentare : şi Rousseau vede tot numai oameni şi mişcări sufleteşti, eventual peisaje, dar numai ca scene ale sentimentelor sale, nu ca forţe cosmice capabile să-i modeleze pe oameni.

Goethe a fost cel dintîi care a descoperit *viaţa umană a lucrurilor*, iar după el nici un biograf de seamă nu s-a mai putut dispensa de acest nou mod de a vedea. Să se compare, de exemplu, scrierea *Gînduri şi amintiri* de Bismarck (scriere ce-şi propunea desigur să fie nu atît un autoportret contemplativ, cît mai ales un testament politic adresat poporului german, în forma unei dări de seamă asupra intenţiilor şi a acţiunii autorului, pe planul istoriei universale) cu memoriile vreunui om de stat anterior, de exemplu Richelieu sau Frederic cel Mare — pentru a numi personalităţi de valoare egală — această comparaţie scoate în evidenţă ceea ce îi datorează lui Goethe memorialistul citat : ideea devenirii în cadrul şi datorită unei atmosfere, sentimentul existenţei unor „factori imponderabili“ suprapersonali, privirea orientată spre spiritul celor înconjurătoare, acel *genius loci*. Memoriile lui Bismarck sînt, tocmai din acest motiv, nu cele mai impunătoare dintre scrierile oamenilor de stat, dar desigur cele mai animate şi mai bogate sufleteşte, cele mai pătrunse de starea de spirit a autorului, chiar cele mai „poetice“ — în sensul în care foloseşte Goethe cuvîntul

„poezie“ în titlul biografiei sale ; oricît de deosebite au fost scopul și felul de a fi al lui Bismarck în comparație cu Goethe, ca autor al unei autobiografii, cel dintîi e nedeliberat discipolul celui de-al doilea.

S-ar putea stabili dacă o biografie a fost scrisă înainte sau după *Poezie și adevăr* de Goethe numai observînd modul în care sînt tratate în ea „influențele senzoriale“ : acestea reprezintă noua descoperire de filozofie a istoriei și de metodă care se datorește lui Goethe, fiind ca atare deosebit de importantă, deși nu epuizează pasajele poetice principale din opera sa. Asemenea pasaje sînt acelea dedicate persoanelor importante pentru autor, oameni în viață care au exercitat asupra lui Goethe o înrîurire directă : acești oameni formează cercul cel mai dinăuntru, sîmburele cărții *Poezie și adevăr*, fiind cei mai remarcabili și sub aspectul materialului biografic pur. Căci numai ei aparțin pe deplin vieții lui Goethe, există pentru el și prin el ; la rîndu-i, viața sa, așa cum ne apare astăzi, este în orice caz imaginabilă ca un întreg concret, dacă nu și explicabilă, fără forțele spirituale și fără influențele senzoriale, nu însă și fără persoanele importante pentru el. Mai înainte de a ne gândi la înrîuririle exercitate de la distanță de către Shakespeare sau Frederic cel Mare, mai înainte de a avea în fața ochilor orașele și peisajele în mijlocul cărora s-a aflat, noi îl vedem involuntar pe Goethe îndrumat și înconjurat de familie, de profesori, de prieteni, de iubire. Numai acest cerc de oameni apropiați pare a constitui viața lui în sens restrîns, adică atracțiile și aversiunile propriu-zise, crizele violente, pasiunile, aventurile și experiențele, impasul și fericirea inimii lui, pe care le-a resimțit ca „viață“ nu abia în raport cu

istoria lumii și a moravurilor, ci prin relațiile sale cu oamenii vii. În plus, abia vorbind despre aceștia, pășim și în domeniul înrîuririlor exercitate personal de Goethe, în vreme ce forțele spirituale și influențele senzoriale ni-l arată doar sub latura celui care primește.¹

Abia aici începe ceea ce se poate numi acțiunea autobiografiei, prin care Goethe devine dintr-o ființă, chiar dintr-o făptură vegetativă un caracter, iar opera capătă un erou. Dacă primele două înrîuriri formează mai mult climatul și terenul sufletesc al vieții lui Goethe, aici aflăm însăși structura acestei vieți, rezultând din acțiunea și reacțiunea oamenilor din preajma sa. Așadar, dacă nu din viața lui Goethe, în orice caz din biografia lui, am putea exclude forțele spirituale și influențele senzoriale mai curînd decît pe oamenii cu care a conviețuit : scrierea ar rămîne totuși o bună biografie în stilul celor vechi, desigur fără acea concepție cu totul nouă, pe care o aduce *Poezie și adevăr* tocmai prin includerea și a celor două zone pomenite. Dacă am avea însă în față doar descrierea goetheană a forțelor spirituale și a influențelor senzoriale contemporane, lucrarea ar fi o istorie a culturii de un fel nou, nu însă o biografie. Împlerirea ambelor face ca *Poezie și adevăr* să fie nu numai totală, ci și universală, nu numai completă, ci și cuprinzătoare.

Dintre oamenii care l-au înrîurit pe Goethe, familia, privită ca întreg și cămin, poate fi socotită și printre influențele senzoriale : ea formează trecerea dintre a doua și a treia zonă de forțe, deoa-

¹ Desigur influențele senzoriale, „mediile“ sînt descrise în *Poezie și adevăr* ca niște înrîuriri *reciproce*, dar între natură și *umanitate* în genere, nu între Goethe și ele (*n.a.*).

rece, ca atmosferă densă, acționează asupra eroului încă din copilărie, mai înainte ca el să fi ajuns la conștiința persoanei sale. Caracterele părinților și ale celorlalți copii din familie se detașează abia treptat-treptat din cercul confuz de viață care constituie universul unui copil. Tatăl, mama și sora sînt la început niște prezențe de la sine înțelese și tocmai datorită forței izolate de restul lumii a existenței și a înrîuririi lor aproape că nici nu apar pentru copil ca niște factori exteriori. Lumea dinafară ajunge cu chipuri omenești în orizontul copilului abia datorită rudelor mai îndepărtate, vecinilor, cunoscuților, tovarășilor de joacă. În *Poezie și adevăr*, Goethe a înregistrat cîteva asemenea prime înrîuriri, atît ca atare și ca tipuri ciudate, independente, cît și ca figuri romanești secundare, menite să populeze paginile și să le dea culoare ; el a pus în lumină trecerea treptată de la mediul familial spre lume, de la unicul cerc închis spre opțiune și largime, povestindu-și cele mai timpurii pozne copilărești prilejuite de prima înrîurire a lumii dinafară. Această vecinătate imediată a casei sale este primul factor *nou* și *străin*, în raport cu care a trebuit să se orienteze, din care a trebuit să selecteze, spunînd da sau nu, și, mai ales, să extragă sensul simbolic al acestor curiozități anecdotice pentru viitoarea existență a lui Goethe. Obligația de a spune da și nu, atracția și respingerea exercitate de alții, funcționînd pe treapta copilăriei încă animalic și tulbure, devin pentru omul ce se trezește și pentru cel ce s-a trezit la o viață conștientă spirit și destin, datorită alegerii îndrumătorilor și a prietenilor, alături de care cunoștințele și simțirea, voința și necesitatea se dezvoltă compunînd caracterul, sau se manifestă ca factori de formare. Printre îndrumătorii lui

Goethe se numără cîteva dintre forțele spirituale ale epocii, ca Gellert, Herder sau Lavater, dar înrîurirea propriu-zisă a acestora asupra lui Goethe începe abia din momentul contactului personal, fiind independentă, cel puțin la cei doi din urmă, care sînt cu mult mai importanți, de poziția lor în istoria culturii, poziție pe care și-au obținut-o fie după cunoștința cu Goethe, fie, în parte, tocmai datorită lui. În *Poezie și adevăr* sînt evocate prin tipuri de prim-plan toate gradele îndrumării: simplul mijlocitor în transmiterea de cunoștințe și de material de la universități, ca Ernesti¹ sau Morus² din Leipzig, și personalitatea care stimulează și călăuzește, ca Gellert sau Oeser, mentorul negativ ca Merck, îndrumătorul, dar și seducătorul sufletească ca Lavater, modelatorul pozitiv de suflete ca Herder. Nici din acest domeniu nu lipsesc figurile secundare, tipurile ciudate, formele intermediare și de tranziție, pedanții ca Gottsched, protectorii ca Böhme³, autoritățile ca Schöpflin, Egerii⁴, ca Susanne von Klettenberg, apostoli ca Basedow, notabilități atrăgătoare, antipatice sau indiferente din întreg domeniul public german, a cărui limită superioară era trasată de Klopstock, iar cea inferioară de Leuchsenring sau de Kaufmann, „copoiul lui Dumnezeu“. Acestor figuri atît de deosebite între ele le sînt comune, în ceea ce privește relația lor cu Goethe, distanța

¹ J. A. Ernesti (1707—1781) — profesor de retorică și teologie la Universitatea din Leipzig.

² I. F. Morus (1736—1792) — profesor de filozofie la aceeași Universitate.

³ Consilierul de curte Jakob Böhme (1717—1780), profesor de istorie și drept public; a stabilit programul de studii pentru Goethe la Leipzig.

⁴ Cu sensul de sfătuitoare, prin aluzie la Egeria, îndrumătoarea lui Numa Pompilius.

rezultată din faima pe care o aveau, existența lor în lume, independentă de el, precum și faptul că apar mai curînd aici ca factori activi ce l-au înrîurit, decît ca persoane influențate sau impresionate de Goethe.

În domeniul *înriuririlor* propriu-zise exercitate de Goethe pășim abia o dată cu prietenii săi : de la primii camarazi ai băiatului, pînă la ducele de Weimar, cu a cărui chemare adresată poetului se încheie opera, Goethe apare înconjurat de tovarăși de-o vîrstă sau mai tineri, prin simpla desfășurare a întîmplărilor, fără ca el să fie nevoit a accentua în mod special reflectarea existenței sale în acțiune, ca factor activ — mai puțin sub înfățișarea unui conducător sau învățător — cît sub aceea a unui modelator și împlinitor, mai puțin printr-o autoritate deliberată, cît mai ales printr-o mai mare căldură personală și forță involuntară. De-a lungul întregii sale vieți, poetul e însoțit de cete de tineri care, luminați de vîpaia ce-i ardea sufletul în momentul respectiv, apar în operă doar pentru a evidenția răsfrîngerea existenței goetheene în, sau cel puțin asupra materialului lor de cu totul altă natură la origine. Tăria și limitele puterii goetheene asupra oamenilor, modul și gradul înrîuririi sale — care fac parte din viața lui tot atît de bine ca și ecourile receptate de el, ca și schimbările și realizările sale — puteau fi descrise de Goethe numai în mod mijlocit, tocmai prin înfățișarea mediilor respective, a prietenilor : în cadrul biografiei, ele formează „cercul pe care-l umple înrîurirea sa“. Ca biograf, Goethe a obținut aici un cîștig dublu : a prezentat o bogată galerie de caractere diverse și remarcabile, constituind domeniul asupra căruia s-a proiectat iradierea sa, și a de-

scris, prin prisma a numeroși oameni, propriile sale orientări, radiații, transformări. Căci în fiecare caracter nou se vădea, prin înrîurirea exercitată, și o nouă părticică din Goethe, care, descriind obiectele, mediile obiective ale eului său, avea posibilitatea să se înfățișeze *pe sine*, fără a-și analiza *eul*, cum a făcut-o Rousseau și cum lui îi interziceau atît felul său de-a fi, cît și sarcina pe care și-o asumase. Fără a se diseca, s-a răsfrînt în afară și cu cît mai mulți oameni din lumea sa a descris, cu atît mai limpede s-a arătat pe el însuși, așa cum prezența luminii se vădește și prin forme și culori, fără ca formele și culorile să înceteze a mai fi din cauza asta fenomene independente. Această dublă misiune o îndeplinesc portretele cunoscuților săi de-o seamă, de la pioșii sau zvăpăiații săi tovarăși de chef, ca Jung-Stilling¹ sau Goué, pînă la confrății și discipolii literari din Strassburg, Wetzlar, Pempelfort, de la cunoștințele trecătoare din timpul călătoriilor, pînă la întîlnirile hotărîtoare, de la rezistența seacă pînă la dăruirea înflăcărată față de geniul său : pe toate treptele și în toate situațiile, cercul de cunoștințe al lui Goethe e o replică lărgită a cercului de însușiri goetheene, iar în jurul ființei sale se rotește o activă aură omenească precum cearcănul lunii în jurul astrului, fenomen independent, însă inimaginabil fără lună și explicabil tot prin ea.

Părinții, profesorii, prietenii semnifică în ansamblu, la fel ca forțele spirituale și influențele senzoriale, înrîuriri treptate, permanente, adesea

¹ *Johann Heinrich Jung-Stilling* (1740—1817) — medic oculist ; a devenit cunoscut prin romanul ciclic *Viața lui Heinrich Stilling* (*Tinerețe, Anii adolescenței, Călătorii, Anii de ucenicie ai lui Heinrich Stilling*).

chiar nesesizabile. Transformarea provocată de ele se manifestă ca o devenire domoală, ca o evoluție, nu ca o criză violentă sau o zguduire în salturi — ca o maturizare spirituală, ca o presiune sau ca un progres sufletesc, ca o lege sau ca un fel de a gândi, nu ca patos. Toate crizele, zguduirile, pasiunile, periclitările echilibrului său interior, stimularea tuturor forțelor sale le-a trăit Goethe, în mod conștient, datorită iubirii lui față de diferitele femei. Pe acest plan, năzuințele sale deveneau dorință nestăpînită, fluviul său se transforma în vîltoare, jarul potolit se aprindea în flăcări ; acolo unde, reflectînd, a putut distinge în evoluția sa crize, în devenirea sa zguduirii, acestea s-au datorat aproape întotdeauna unei întîlniri cu o femeie, în jurul căreia forțele sale se concentrau ca în jurul ideii sale de frumos din acel moment. Și în *Poezie și adevăr* iubitele sale apar în primul rînd ca întrupări și cauze diferite ale crizelor care i-au întrerupt în chip fatal, i-au periclitat sau accelerat procesul calm al devenirii, iar fiecare iubită, oricît de desăvîrșit ar fi tratată, sub aspect poetic și istoric, ca portret uman, indică, o dată cu o nouă criză, și un pericol sau o potențare, o nouă treaptă a vieții sale, corespunzător noilor forțe spirituale și influențe senzoriale de pe treapta respectivă. Eu însumi am încercat să arăt că diferitele pasiuni ale lui Goethe nu sînt repetări întîmplătoare ale senzualității, ci că ele corespund fiecărei etape a maturizării lui, că fiecare iubită vine în întîmpinarea unui mod de a simți lumea schimbat sau în schimbare și a unei legic înnoite ideii a frumuseții. Acest punct de vedere mi l-a inspirat *Poezie și adevăr*. Gretchen din Frankfurt, Kätchen Schönkopf, Friederike, Lotte, Lili sînt nu numai mereu alte fi-

guri omenеști, alte complicații sentimentale — așadar noi motive caracterologice și epice pentru poet — ci și alte trepte, alte existențe și alte „idealuri“. Așa cum iubirii pentru Gretchen din Frankfurt îi aparține ca mediu vechiul oraș crepuscular al Frankfurtului, pătura mijlocie și de jos a burgheziei, iar ca purtătoare a aventurii simțirea adolescentină, care se trezește neliniștită, manifestându-se tulbure sub impulsul unor dorințe abia bănuite, tot astfel idila amoroasă de la Leipzig este focarul critic al snobismului și al galanteriei rococo, dragostea pentru Friedericke are ca scenă Alsacia și sufletul ieșit la lumină, aceea pentru Lotte starea de spirit wertheriană și mediul wertherian, aceea pentru Lili, conflictul de-atunci, iscat la Frankfurt, între societatea bună și chemarea demonică. Caracterul iubitelor aproape că nu poate fi despărțit de treapta corespunzătoare a evoluției lui Goethe și de lumea lor înconjurătoare : în raport cu fiecare și datorită relațiilor cu fiecare, starea de spirit și evoluția devin criză, iar toate conflictele lui Goethe cu mediul spiritual, material și uman se rezolvă prin iubirea lui pentru o frumoasă.

Și această semnificație majoră a iubitelor în existența atotcuprinzătoare și, desigur, împlinită nu prin erotism a lui Goethe se explică prin tainica spusă a acestuia, anume că el vede idealul sub un chip feminin. Pentru dînsul, fetele frumoase erau punțile concrete de trecere din realitatea concentrată a spiritului, a sufletului și a simțurilor spre ideal. Așa își și descrie el în *Poezie și adevăr* pasiunile și centrul acestora, iubitele — ca niște punți, ca niște tranziții concrete dintr-o viață dată, descrisă sub toate laturile ei, spre una dorită sau visată, care trebuie abia cucerită și se

află la un nivel superior. Aici, adevărul său se află în vecinătatea cea mai apropiată a poeziei, nu numai pentru că poveștile de dragoste sînt în sine o temă poetică, ci și pentru că acest adevăr trece aici în vis, în ideal : fiecare dintre iubitele poetului e nu numai o imagine păstrată în amintire, ci și o imagine a idealului.

Am schițat oarecum lumea prin care Goethe și-a descris tinerețea. El pare a fi dorit să-și zugrăvească viața numai de dragul acestei lumi în care a trăit, iar *Poezie și adevăr* (ca și *Wilhelm Meister*) pare a fi avut un erou, care e Goethe, numai pentru că poetul a avut nevoie tocmai de viața lui, desfășurată în chiar acest interval de timp și în acest domeniu cultural, ca să evoce și să eternizeze această lume. Goethe accentuează atît de puțin faptul că el este persoana dominantă a întregului, încît într-un pasaj aproape se scuză că în propria-i autobiografie vorbește despre sine. În așa măsură s-a ascuns el înapoia lumii, ori în ea, firește lumea sa, și în așa măsură s-a înfățișat pe sine numai ca un mediu al unei lumi, ca o făptură transformată în lume, încît aproape te-ntrebi dacă viața lui e realmente tema operei, sau nu cumva doar pretextul acesteia. Desigur, Goethe, ca și Wilhelm Meister, este centrul la care se raportează totul, din cauza căruia se întîmplă totul și prin care e pus în lumină totul, el rămîne, în același timp, chipul cel mai puțin conturat din operă, cel mai „neinteresant” în sensul comun al cuvîntului ; și aici se potrivește comparația despre lumina care se revelă abia prin mijlocirea obiectelor — așa cum, după spusa lui Faust, viața ne aparține abia prin reflexul ei colorat, la fel viața lui Goethe ni se înfățișează în *Poezie și adevăr* tot prin reflexul colorat al lumii lui. Pentru bă-

trînul Goethe, acest mod de a vedea, care prezintă cele aparente doar ca aparențe, era atît de firesc, încît aproape că nici n-ar fi știut să se descrie altfel decît prin mijlocirea lumii.

La aceasta se adaugă faptul că el nu putea fi pentru sine ceea ce e pentru noi : o minune uimitoare spre înălțimea căreia ridicăm privirile. Într-o măsură mult mai mare, Goethe era pentru el însuși ceva de la sine înțeles, iar obiectivitatea lui față de propria-i existență se referea la felul de a fi și la proporțiile sale, nu la dimensiunea sa. Desigur, din *Poezie și adevăr* se poate deduce că aici e vorba despre un bărbat cu suflet bogat și profund, dar, dacă n-am ști-o din altă parte, n-am recunoaște în acest „eu“ spiritul cel mai mare din cuprinsul cîtorva veacuri. Căci operele, cărora le datorează Goethe această faimă, sînt pomenite numai ca revărsări ale unor evoluții și crize normale, iar forța personalității sale, geniul său, apare ca o funcție a existenței sale, de la sine înțeleasă ca și respirația. Pentru uriaș, calitatea de uriaș este firească, iar Goethe nu s-a descris nicăieri de pe poziția piticilor, adică uimit și privind spre sine în sus. El evocă nu felul său de a fi altfel, ci numai de a fi *așa* . Se deosebește în esență de aproape toți ceilalți autori de autobiografii și prin aceea că s-a descris nu ca pe o excepție de dragul excepției, ci ca pe o normă (ceea ce, firește, nu are înțelesul, dat cel mai adesea astăzi, de frecvență cotidiană, ci de legitate desăvîrșită). A considerat că merită să veșnicească nu valoarea sa de ființă neobișnuită (ceea ce rămîne o valoare relativă), ci conținutul său general valabil, normal. Sfîntul Augustin și Rousseau, chiar Cellini și Saint-Simon au fost de părere că nu le e îngăduit să tăinuiască viitorimii experiențele lor

neobișnuite sau personalitatea lor -neobișnuită, iar Rousseau cel puțin, apoi în genere cei mai mulți memorialiști francezi includ în autoportretul lor imaginea sub care-i vedea publicul, ca personalități celebre sau remarcabile, se văd pe ei înșiși cu uimire, privind în sus, chiar cu acea curiozitate indiscretă cu care-i întâmpină lumea, gîndesc nu numai la public, ci și la fel ca publicul. Chiar obiectivitatea lor este obiectivitatea auto-reflectării, nu a autodescrierii. La rîndu-le, marii bărbați de acțiune au dreptul, adesea obligația, conferită din capul locului de activitatea lor pe planul istoriei universale, să se justifice, oricît de firească ar fi pentru Cezar sau Napoleon propria lor acțiune : ceea ce trebuie să descrie aceștia este nu persoana lor, ci realizarea, așadar tocmai acel „altul“. Același lucru e valabil și pentru aventurieri, în genere pentru toți autorii de autobiografii, a căror autodescriere e determinată mai puțin de cerințele felului lor de a fi, cît mai ales de poziția lor față de lume, mai puțin de felul lor de a fi așa, cît mai ales de felul lor de a fi *altfel*.

Goethe și-a conceput din capul locului viața ca pe o devenire hotărîtă de legi, ca pe o transformare a acestei vieți într-o lume și datorită lumii, nu ca pe o faptă sau o întâmplare extraordinară ; acesta e motivul pentru care nici nu putea fi în *Poezie și adevăr* un „erou activ“, la fel cum nici Wilhelm Meister nu e în *Anii de ucenicie*. Căci nimic nu e mai străin de *faptă*, de activitatea propriu-zisă decît devenirea, în vreme ce *creația* și *înriurirea* pot avea valoarea de funcțiuni ale unei deveniri ; Goethe îndeosebi și-a tratat creația ca un proces de maturizare și înriurirea ca un fenomen de iradiere. Orice făptură în

devenire, vegetativă, e liberă să înflorească și să dea roade, să respire și să împrăștie lumină, nu însă și să făptuiască, iar deosebirea, subliniată în repetate rînduri, dintre Goethe și Shakespeare sau Schiller, în ceea ce privește modul de a-i privi pe oameni, constă în faptul că el l-a văzut esențialmente pe om sub imaginea unei creșteri vegetative organice. Pentru el, planta e simbolul oricărei devenirii, chiar al celei spirituale și sufletești. În *Poezie și adevăr* și-a descris viața ca pe o creștere a unei plante spirituale, pasionale, a pus în lumină selecția care atinge un germen, făcîndu-l să se dezvolte în funcție de sol și climă, apoi procesul prin care această climă și acest sol transformate de germen devin tulpină, flori, fruct, parfum și culoare.

Dacă însăși concepția asupra devenirii exclude o activitate propriu-zisă, aceeași concepție conferă legității toate drepturile. În *Poezie și adevăr* ea este identică aceleia din *Afinitățile elective*, fapt datorat apropierii în timp a celor două opere : autobiografia lui Goethe nu poate avea un erou activ din același motiv pentru care nu-l au nici *Afinitățile elective*. Și aici domină pînă în aspectele cele mai individuale și personale unitatea dintre legea naturii și cea a destinului, pe care o cunoaștem ca idee fundamentală a *Afinităților elective* ; acesta este motivul pentru care regăsim și în *Poezie și adevăr* cîteva simptome principale, cîteva particularități tehnice, care nu sînt totuși decît niște manifestări pe planul artei ale unui mod de a simți lumea : pregătirile și îmbinările pline de intuiiri, subtila atotprezență a tainei — cartea începe cu un horoscop și se încheie cu evocarea demonismului. Ambele sînt mijloace

poetice, la fel ca minunea finală din *Afinitățile elective*, și, totodată, indicii, ce nu pot fi izolate, ale întregii concepții goetheene asupra lumii. Poetul și-a descris și propria viață nu numai ca pe o confesiune personală și ca pe un fenomen din istoria universală, ci și ca pe un misteriu (în același sens cum o fac *Afinitățile elective* și *Faust*) : ca guvernarea unor forțe suprapersonale în viața personală. Dacă însă vrem să caracterizăm mai exact misteriuul despre care e vorba în *Poezie și adevăr*, e locul să ne amintim cuvintele lui Mommsen :

„Taina naturii, contopind în cele mai desăvârșite revelații ale ei și individualitatea [adică legitatea eternă și unicitatea irepetabilă a existenței și a destinului] este inexprimabilă“.

Ei bine, Goethe a înfățișat în *Poezie și adevăr* tocmai această taină, ca nimeni altul dinainte și de după el.

OPERE ISTORICE ȘI BIOGRAFICE

Ca „poezie“, autobiografia lui Goethe se învecinează cu *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* : romanul de formare, și cu *Afinitățile elective* : misteriuul legii naturii și a destinului. Ca „adevăr“ se învecinează cu două grupe deosebite de opere goetheene mai mici, ale căror metode le folosește mai desăvârșit, ale căror idei le valorifică mai cuprinzător și mai bogat și care, fără a prejudicia valoarea lor proprie și materialul lor diferit, pot fi considerate drept exerciții preliminare, drept niște anexe și completări ale acestei

principale opere istorice — pe de o parte, lucrările sale despre artă și de istorie a artei : *Winkelmann* și *Hackert*, precum și notele la traducerea autobiografiei lui Cellini, la *Nepotul lui Rameau* de *Diderot* și la *Divanul occidental-oriental* ; pe de altă parte, memoriile autobiografice : *Călătoria în Italia*, *Campania în Franța*, însemnările celor două călătorii în Elveția, însemnările de călătorie pe Rin, *Analele* și jurnalele intime. Să mai trecem încă o dată în revistă, pe scurt, aceste scrieri în lumina operei principale din grupa căreia fac parte, deoarece, în fond, ideile și metodele istorice din această operă principală, pe care le cunoaștem acum mai bine, sînt și ale lor și le explică.

Aproape toate scrierile citate — cele istorice, ca și cel autobiografice — conțin descrierea unui proces de formare sau a unor moravuri, prin mijlocirea trăirilor unor persoane individuale, înfățișează insul laolaltă cu un mediu sau ca mediu, ori înfățișează un mediu cu ajutorul unui ins sau reflectat într-un ins, sînt categoric nepolitice și redau, acolo unde e cazul, stări în loc de evenimente, trăiri în loc de fapte și deveniri în loc de întîmplări. Toate acestea sînt trăsăturile lor comune cu *Poezie și adevăr*. Dimpotrivă, spre deosebire de *Poezie și adevăr*, toate sînt mai mult sau mai puțin fragmentare și aforistice și constau nu într-o dezvoltare multilaterală pornind de la un centru, ci într-o înșiruire de gînduri, observații, experiențe, amintiri răzlețe, legate într-un lanț sudat arbitrar. Elementul de coeziune nu este conceptual, ci noțional, lucrurile sînt mai mult alăturate decît concrescute ; în afară de unitatea noțională, scrierile posedă (și nici asta întotdeauna)

cel mult unitatea vagă a stării de "spirit ce-l stăpînea pe autor în momentul de viață respectiv, fiind astfel lipsite de o puternică atmosferă proprie care să le delimiteze în afară ca opere, ca plasmuri ale creației, ca unități vii cu o structură unică. Ba în însemnările de călătorie se observă așezate alături, fără nici o legătură, elemente eterogene. Avem a face cu un mod de compoziție lesnicios, constînd într-o înșiruire (nu într-o construcție sau reflectare); e modul aforistic de a lega lucrurile, mereu mai frecvent și în creația de bătrînețe a lui Goethe, unde apare sub forma alaiului de măști sau a seriei de portrete. Vădînd o bogăție nu numai nemișorată, ci chiar sporită, acest mod indică o scădere a forței tectonice. În plus, aceste scrieri, în ciuda cîtorva părți nuvelistice din cărțile de călătorie, sînt gîndite în ansamblul lor numai ca „adevăr“, nu ca „poezie“.

Lucrarea despre Winckelmann nu este pur istorică, ci are și un scop secundar polemic, ridicîndu-se împotriva eforturilor artistice de orientare religioasă și patriotică într-un nou spirit german; ale romantismului îmbătrînit, ceea ce face din ea o parte din campania generală contra mentalității ostile celor trupești, excesiv sentimentale și sufletești, mistic-crepusculare, campanie căreia i-au slujit aproape toate contribuțiile goetheene dedicate artei și antichității. Drept contribuții la istoria artei, mai mult chiar la concepția secolului al XVIII-lea asupra artei, drept aspecte ale unui plan cuprinzător privind istoria spirituală, așa cum și-l imaginau „Prietenii din Weimar ai artei“, drept lămuriri la moștenirea epistolară a lui Winckelmann, Goethe și-a

propus să scoată în evidență acele laturi, însușiri și înrîuriri ale marelui întemeietor al clasicismul umanist elenizant, care erau opuse romantismului și înrudite spiritului artistic goethean : păgînismul lui Winckelmann, viața trăită în sensul antic, prin mijlocirea văzului, într-un prezent senzorial-trupesc, pînă la cultul senzual al plăcerii și adorația frumuseții corporale telurice. Pînă și convertirea lui Winckelmann la catolicism era explicată într-un mod care trebuia să-i supere pe romantici, adică în sensul indiferenței unui erou cu mentalitate antică față de formele de credință mai noi. Aceste părți mai mult de confesiune decît de istorie riguroasă din lucrarea *Winckelmann* — prilejuite de descrierea modului de a fi și de a gândi al lui Winckelmann (cam ceea ce înțelege Nietzsche prin „instincte“), aproape sub pretextul ei — părți în care Goethe și-a expus, în articole aforistice, propriul său crez de a fi și de a gândi, precum și pe cel antic, așa cum îl înțelegea el, cu capitolele respective intitulate *Antichitate, Păgînism, Prietenie, Frumusețe*, au fost, desigur, pentru poet cele mai importante.

Întrucît, în genere, într-o astfel de lucrare nu putea fi vorba de o narațiune unitară, diferitele capitole sînt mai mult niște glose, niște comentarii generale, teoretice sau bazate pe experiență, asupra diverselor elemente biografice din formarea lui Winckelmann. Aptitudinile înnăscute, împrejurările din familie, poporul și epoca, evoluția formării și alegerea profesiei, piedicile și încurajările din partea mediilor culturale existente, întîmplările fericite, întîlnirile importante — cărți, țări sau personaje — toate aceste întrepătrunderi și vecinătăți ale lui *Tyche, Daimon, Ananke* și *Eros*, pe care le-a cuprins și le-a evidențiat într-o

viziune unitară în tabloul propriei sale vieți, pentru a da printr-un caz unic un *tablou* a ceea ce este general valabil, sînt împărțite la Winckelmann într-o succesiune, iar cazul unic Winckelmann, cu împrejurările cu totul speciale ale profesoratului său, ale profesiunii sale literare, ale călătoriei sale la Roma, ale protectorilor săi și ale morții sale, pare a fi aici doar un prilej folosit de Goethe pentru a-și expune aforistic ideile despre păgînism, lupta dintre geniu și mizerie, protectori, călătorii, artă și antichitate, moartea prematură și așa mai departe : în opoziție cu *Poezie și adevăr*, imaginea concretă unică este înlocuită prin reflecția cu caracter general.

O cauză exterioară a acestui fapt poate consta în aceea că prezentul concret nu era dat aici de narațiunea lui Goethe, ci de scrisorile lui Winckelmann însuși, pe care Goethe, ca simplu comentator, se simțea obligat mai mult să le interpreteze decît să le descrie. Dar cauza lăuntrică rezida desigur în intenția de polemică estetică marginală, care a depășit-o cu mult pe aceea descriptiv-biografică, în așa fel încît reflecțiile n-au derivat abia din aspectele concrete, ca în *Poezie și adevăr*, ci au existat independent, ca să zicem așa, încă mai înainte de biografia lui Winckelmann, fiind abia după aceea introduse în aceasta sau legate de ea : ca atare, în comparație cu *Poezie și adevăr*, luată ca o biografie simbolică, biografia lui Winckelmann ar putea fi numită într-o oarecare măsură una alegorică, deoarece în ea tabloul și sensul apar separat.

Scrierea despre pictorul peisagist Philipp Hackert a luat ființă mai puțin dintr-o nevoie interioară, cît mai ales dintr-un stimul exterior. După moartea lui Hackert, hîrțiile sale postume au fost

încredințate, conform dorinței defunctului, lui Goethe, cu scopul ca acesta, bun prieten din Italia al pictorului și mare scriitor, să le redacteze și să le publice, ceea ce Goethe a și făcut ridicînd totodată prietenului defunct un monument biografic, oarecum pentru a asigura o difuzare și o greutate mai mare materialelor cam sărăcuțe, prețioase doar pentru prietenii lui Hackert. Din punct de vedere metodic și tehnic, sarcina era similară aceleia din cazul lui Winckelmann, iar Goethe a abordat-o și el în același mod : ca o alăturare aforistică a celor mai importante momente din viața eroului. Numai că Hackert era o persoană pur particulară într-o măsură mult mai mare decît Winckelmann și nici nu avea forța acestuia pe planul istoriei spirituale ; existența lui nu putea fi interpretată tot atît de simbolic pentru mentalitatea culturală a unei întregi epoci sau transformată în prilejul unor confesiuni și sentințe despre artă. Hackert era cunoscut numai în cercul amatorilor de artă, iar viața lui, bogată în succese și călătorii, dar fără a ilustra un destin deosebit de însemnat și de remarcabil, ca și persoana lui, iscusită și vrednică, dar nedepășind categoric media și nici ilustrînd tipic și rotunjit vreo lume cotidiană, nu erau pentru povestitor bogate și policrome, și nu constituiau îndestul pentru gînditor un centru, ca să facă posibilă o operă istorică de o valoare simbolică generală. Lucrarea l-a interesat totuși pe Goethe sub trei aspecte personale, dar insuficient de unitare și profunde, pentru a face din biografia lui Hackert o operă necesară și suprapersonală pentru noi : ca amator de artă și colecționar, ca amator de călătorii, îndeosebi ca unul ce călătorește în Italia, și ca om de curte. În felul acesta, mai ales ca

prieten personal al lui Hackert, el putea umple scheletul sărac în evenimente al vieții acestuia prin descrieri de picturi, prin lămuriri de tehnică artistică și de istorie a artei, prin tablouri de călătorie și prin detalii despre activitatea artistică și sprijinul acordat artiștilor la diferite curți rococo, cu referiri la câțiva potențați vestiți sau obscuri din epoca sa.

E adevărat, nici toate acestea n-au fost destul de fertile : descrierile de picturi rămân miscellanee de istoria artei și nu duc nicăieri spre o lume mai largă, tablourile de călătorie întregesc amintirile din Italia ale lui Goethe, dar tocmai aceasta anticipază tratarea independentă și nouă a sferei de activitate a lui Hackert. Iar curțile princiare trebuiau tratate de Goethe cu o rezervă și cu o uscăciune care au făcut din aceste părți mai mult un pachet de notițe decît niște adevărate tablouri de moravuri sau sufletești. Miezul istoric și valoarea operei, eventualul caracter simbolic al vieții lui Hackert s-ar fi putut afla aici : în înfrîurirea reciprocă dintre protectori și artiști într-o anumită situație socială și pe o anumită treaptă a moravurilor. Dar Goethe, vizibil stînjinit pe de o parte de obligația lui ca executor testamentar, iar pe de alta de discreția sa ca om de curte, aproape că nu și-a îndreptat de loc privirea, în ciuda obiceiului său, dincolo de faptele biografice. Lucrarea este scrisă fără pasiune și fără vreun imbold lăuntric. Ea poartă semnele mentalității cu care Goethe își îndeplinea obligațiile de curte și gospodărești (în opoziție cu ceea ce îi impuneau plinitudinea vieții și demonul lui), dovedind o obiectivitate aproape seacă, ordine în succesiunea faptelor, distanțare rece și limitarea la ceea ce-i impunea direct scopul exterior.

Dacă și biografiile lui Winckelmann și Hackert sînt mai mult scrieri de exegeză decît opere de sine stătătoare, însușirea aceasta caracterizează pe de-a-ntregul anexele la *Nepotul lui Rameau*, la traducerea din Cellini și la *Divanul occidental-oriental*. Aceste anexe slujesc pentru introducerea unor domenii de reprezentări istorice străine sau îndepărtate, ale căror amănunte adesea citate trebuiau explicate cititorului prin lămurirea corelației lor, a căror corelație trebuia explicată prin experiența omenească generală sau prin referirea la ziua prezentă. La *Nepotul lui Rameau*, un asemenea domeniu era reprezentat de cercurile artistice și literare pariziene din epoca lui Voltaire. Pentru lămurirea lor trebuiau cunoscuți mai-marii zilei, persoane celebre sau cu faimă rea, curentele spirituale pe care le reprezentau și relațiile lor sociale (sau boeme). De aceea anexa lui Goethe la traducerea în germană a dialogului lui Diderot este în principal un scurt dicționar biografic, care informează, în măsura în care o cere înțelegerea pasajului respectiv din dialog, despre circumstanțele vieții, despre realizările sau orientarea spirituală, ori despre poziția socială a persoanei pomenite.

Această parte biografică, preponderentă, este întregită cu cîteva aforisme obiective, de pildă despre înrîurirea și aprecierea muzicii în societatea de-atunci, sau despre cele mai curente sloganuri ale intelectualității epocii. Întrucît în cercul comentat totul era personal, social și deliberat, forțele mai surde și mai îndepărtate, natura, religia, statul și poporul aproape că nu jucau nici un rol, iar întregul mediu putea fi cunoscut prin mijlocirea anumitor persoane și a manifestărilor lor conștiente, chiar intenționate, Goethe avea posibili-

tatea să dea *aici* printr-un comentariu al operei în forma unui lexicon biografic mai mult decât prin niște simple note. Opera, orientarea, poziția fiecărei persoane semnificative, prezentate sintetic de un spirit cu o largă perspectivă ca Goethe, luminate adesea rapid chiar prin anecdote, includeau și lămuriau, fără alte completări, o întreagă epocă și structura ei, mai ales datorită delimitării precise a „universului” parizian. Materialele pentru un capitol încheiat de istorie a culturii erau aici mai concentrate, erau filtrate mai energic și prelucrate mai conștient prin ele însele. Fixînd aforistic locul unei duzini de persoane, Goethe a precizat aici totodată esența unei „epoci”, personificînd și evaluînd printr-o măiastră caracterizare a lui Voltaire, aproape întregul spirit al secolului al XVIII-lea francez. Întruchiparea „lumii” în personalități constituia aici farmecul și limitele misiunii sale.

Mult mai îndepărtată, mai întunecată, mai sălbatică era lumea lui Cellini. Această lume nu putea fi lămurită, și cu atît mai puțin captată prin schițe biografice. În plus, scrierea lui Cellini era ea însăși biografie, în cuprinsul căreia relațiile personale apăreau cu o prospețime și o plasticitate absolută, nemaiavînd nevoie de lămuriri, ca în cazul dialogului doar aluziv al lui Diderot. Aspectele străine și noi rezidau aici mai mult în condițiile artei și ale meșteșugului : acestea erau, de asemenea, de la sine înțelese pentru Cellini, deținînd în biografia lui oarecum locul ocupat la Diderot de chestiunile personale și taifasul spiritual. Editorul german avea deci îndatorirea să stabilească o corelație sistematică între mențiunile și povestirile disparate ale lui Cellini, motiv

pentru care anexa la scrierea acestuia a devenit în primul rînd un capitol de istorie a artei și de tehnică a artei din epoca maestrului italian : o prezentare cu caracter de sinteză a măștrilor de frunte, căroră Renașterea, îndeosebi cea din Florența, le datorează specificul și forța, a stărilor de lucruri culturale și a circumstanțelor politice, în cadrul căroră s-a dezvoltat Renașterea, a diverselor tehnici, prin care avea să-și exprime conținutul, a protectorilor care s-au slujit de ea. Toate acestea sînt tratate „succint, aforistic și fragmentar“ în unsprezece capitole, menite să circumscrie universul spiritual al lui Cellini, căci acesta nu-și relatează decît *viața*, adică o suită de aventuri și realizări ale unui bărbat întreg care e întîmplător și artist. Deoarece însă Cellini e important pentru generațiile ulterioare în primul rînd ca artist, Goethe a găsit prilejul să-l studieze pe Cellini în alte șase capitole ca *artist* și în raport cu arta epocii lui, fapt care întregeste autobiografia eroului și justifică introducerea traducătorului. Cellini trebuia să fie înfățișat nu ca un bizar personaj romanesc, ci ca reprezentantul de seamă al unei mari epoci. În acest scop, epoca trebuia să apară ca atare, ca un capitol istoric, mai exact, ca un capitol din istoria artei, nu doar ca un simplu spațiu în care s-a desfășurat viața unui aventurier ; de asemenea trebuia descris locul ocupat de Cellini în cadrul acestui capitol. Cellini însuși n-a dat o „istorie“ și n-a avut sentimentul că e o „personalitate istorică“. Evaluarea și interpretarea istorică au fost aduse abia de anexa scrisă de Goethe, prin sintetizarea diverselor categorii de artă, care la Cellini sînt atinse cronologic, în treacăt, ocazional și arbitrar.

De asemenea, un altfel de comentariu cerea *Divanul occidental-oriental*. Poetul trebuia să justifice exprimarea conținutului său prin intermediul unor forme orientale, să scrie o introducere pentru neobișnuita lui întreprindere și să explice astfel sensul și intenția operei sale. „Notele și lămuririle pentru o mai bună înțelegere a *Divanului occidental-oriental*” alcătuiesc un comentariu triplu : referitor la conținutul personal al operei (idei, scop, trăiri), la forma ei istorică (model și specii) și la materialul ei obiectiv (sferă de reprezentări, motive). În toate cele trei cazuri, ceea ce trebuia explicat era orientalismul : ca mentalitate subiectivă, ca înrîurire spiritual-istorică și ca stoc senzorial. Întrebarea referitoare la motivul pentru care un german a ajuns să scrie în forme orientale duce la cealaltă : ce este comun Orientului și Occidentului datorită mixturii istorice sau felului de a fi al oamenilor, datorită destinului sau naturii, iar această delimitare a celor două sfere culturale duce la prezentarea elementelor distinctive, a elementelor specific și unic orientale.

Bizuindu-se aici, mai mult decît în celelalte excursuri istorice ale sale, pe surse intermediare și nu pe cercetări, concepții sau amintiri proprii Goethe socotea a nu fi numai o datorie de recunoștință, ci și o cerință a criticii istorice să ne comunice izvoarele din care și extrăsese cunoștințele, imaginea Orientului și îndemnul spre orientalism : sînt călători care descriu regiunea și oamenii, cronicari care narează evenimentele istorice sau traducători care au tălmăcit operele Orientului. Aprecierea celor pe care se bazuie constituie a patra parte a comentariului său la *Divanul occidental-oriental*.

paralel cu *introducerea* referitoare la intenția și construcția propriei sale opere, cu *dezvoltarea* istorică a artei poetice orientale, luate ca model, constînd în indicarea influențelor principale, a reprezentanților și a valorilor ei, precum și cu exemplificări din cele mai vechi și mai noi *descrieri* ale spiritualității, mentalității și moravurilor orientale în genere, atît în manifestări personale, cît și colective.

Și aici expunerea este tot aforistică și fragmentară, dar mai amplă și mai bogată decît la Cellini și Diderot, deoarece se referă la o sferă de creație mai largă, anexă la o operă goetheană fundamentală, e saturată într-o măsură mai mare cu experiențe pur omenești — e mai laxă, mai personală, mai caldă. Orientul, care-i oferea scriitorului, ca premise ale *Divanului occidental-oriental*, *Biblia* și o religie de importanță mondială, venea totuși mai direct în atingere cu problemele de viață ale lui Goethe, înfățișa un domeniu mai vast și mai bogat în corelații, totodată mai suplu și mai maleabil, mai potrivit pentru deschiderea unor perspective simbolice decît lumea artei florentine sau chiar cercurile Parisului voltairian. Cu cît mai comod îi era să se poată extinde din domeniul pur istoric în cel mitic-simbolic, cu atît mai din plin respira Goethe, iar această respirație amplă se simte în ideile din *Divanul occidental-oriental*; aceste idei nu sînt nicăieri formulate sec și impacient, ca unele dintre cele expuse în anexele la Cellini și la *Nepotul lui Rameau*, ci într-o măsură mult mai mare colorat și pe îndelete. Concepția în lumina căreia Goethe expune aici fenomenele orientale individuale — opere, persoane, evenimente, datini, forme de credință, instituții — ca

înfurări reciproce dintre natură și destin, dintre elementul sufletesc și cel cosmic, este aceeași ca în *Poezie și adevăr*. Așadar, aici nu mai e nevoie să prezentăm încă o dată această concepție, ci doar obligația specială pe care și-a impus-o și a rezolvat-o istoricul Goethe în anexa la *Divanul occidental-oriental*. Aparatura de istorie a culturii și biografică nu reprezintă un punct de vedere istoric nou, altul decât cel din *Poezie și adevăr*, ci doar noi aplicații și noi dovezi ale concepției sale, și anume mai puțin clare și penetrante. Numai pornind de la *Poezie și adevăr* ne edificăm asupra concepției din *Divanul occidental-oriental*, distingînd și ceea ce e nou.

În cadrul creației istorice a lui Goethe, ceea ce mai au comun notele la *Nepotul lui Rameau*, la autobiografia lui Cellini și la *Divanul occidental-oriental* constă în aceea că scriitorul a trebuit să se bazeze în cea mai mare parte pe tradiții scrise străine, nu pe propriile sale observații și amintiri, din care și-a putut extrage materialul principal în lucrările autobiografice și chiar în scrierile despre Winckelmann și Hackert. Pe *Nepotul lui Rameau* l-a putut explica numai cu ajutorul unor manuale biografice, al unor pamflete și al corespondențelor din epoca enciclopediștilor, pentru notele la Cellini a avut nevoie de literatura de specialitate despre tehnica artistică și de biografiile artiștilor, pentru *Divanul occidental-oriental* a trebuit să se sprijine, în afara descrierilor de călătorie de la Marco Polo pînă la Chardin¹, pe manualele științifice și pe traducerile baronului von Hammer-

¹ Jean Chardin (1643—1713) — călător francez ; a publicat volumul *Călătorie în Persia și Indiile orientale*.

Purgstall¹ și ale lui Diez². Atunci cînd depindea obiectiv de știința altora, Goethe, nefiind nicăieri un simplu compilator, dădea notelor preluate formă și greutate goetheană prin asamblare și interpretare, în vreme ce altminteri materialul era goethean fiindcă rezulta din propria-i experiență. Așadar, reflecția lui Goethe nu acționează aici în faptele înseși sau ca iradiere, ca iluminare a faptelor, ci apare mai adesea independent de fapte și separat de ele.

În ceea ce privește sarcina și eșafodajul istoric, însemnările de călătorie ale lui Goethe țin mijlocul între autobiografia lui și notele sale de istorie a culturii. Sînt *propriile* sale amintiri, dar obiectul lor constă mai puțin în faptul că a văzut, cît în *ceea ce a văzut*, iar scriitorul le zugrăvește nu ca pe niște elemente ale propriei sale formări, cît ca fenomene independente, oarecum ca un istoric a cărui „sursă” este el însuși, și anume în esență ca un tip vizual. În măsura în care gîndul la propria-i viață joacă rolul de fundament al acestor scrieri de călătorie, Goethe și-a considerat însemnările ca material pentru eventuale biografii ulterioare (nu ca formă și chip, așa cum a făcut-o în *Poezie și adevăr*). Dar el a pus accentul pe cele văzute, nu pe privirea sa și, îndeosebi, el, călătorul, nu este în scrierile de călătorie centrul unitar conștient, ca în *Poezie și adevăr*. Cărțile de călătorie oferă serii de tablouri care sînt sudate doar exterior de către cel ce le zugrăvește, care au o

¹ Joseph von Hammer-Purgstall (1774—1856) — cercetător și traducător al literaturii orientale; a scris o *Istorie a Imperiului otoman*.

² Friedrich Diez (1794—1876) — întemeietorul filologiei romanice. Lucrări: *Poezia trubadurilor*, *Monumente de limbă* etc.

unitate involuntară, dată de dispoziția sufletească, nu una tectonică deliberată, conferită de spiritul autorului, cu alte cuvinte obținută printr-o selecție decisă de modul de a vedea. Căfel de tablouri sînt, pe baza căror categorii le-a ales, le-a orînduit și, corespunzător, le-a zugrăvit Goethe, s-a arătat în capitolul despre călătoria sa în Italia. În lucrările *Campania din Franța, Călătorie în Elveția în anul 1797, Călătorie pe Rin, Main și Neckar*, materialul este mai sărac, observația și selecția mai deliberate, expunerea, în consecință, mai concisă.

Cu excepția pasajelor sintetice și de legătură adăugate ulterior, *Călătoria în Italia* oferă materia trăirii mai mult în expresia ei epistolară proaspătă, nu într-o redactare conștientă cu intenția unei viitoare publicări. Scrisorile sînt concepute ca simple comunicări adresate intimilor, sau ca notițe de jurnal pentru autorul însuși, iar valoarea lor publică este, ca, de pildă, în cazul corespondenței cu Schiller, cauza, nu consecința intenției de a le tipări. Doar interludiile nuvelistice, cum e *Carnavalul roman*, sau cele cîteva considerații și descrieri de istorie a culturii și a artei, redactate ca niște paragrafe ale unui „jurnal italian”, s-ar putea să fi fost scrise din capul locului cu gîndul de a fi publicate; cît privește privirile retrospective, ele au devenit necesare abia la publicare.

Dimpotrivă, scrisorile din *Campania din Franța, din Călătorie în Elveția în anul 1797 și Călătorie pe Rin, Main și Neckar* în 1814 și 1815 au fost scrise de la bun început cu sentimentul de răspundere conștientă al unui „autor” (ultimele două, poate chiar cu modul de a gîndi al unui redactor care vede în propriile-i experiențe niște colaborări

binevenite la publicațiile sale), iar călătoriile înseși au fost făcute cu obiective mai clare decît călătoria în Italia și aproape pedante, cu ochii unui cercetător, ai unui om informat și ai unui colecționar, cu intențiile pedagogice ale unui îndrumător cultural. Adresanții sînt aici doar reprezentanți și mandatarî ai unui public ideal. Relatarea călătoriei pe Rin este cea mai îndepărtată de spontaneitatea *Călătoriei în Italia*, dar ea conține una dintre cele mai savuroase și rotunjite descrieri independente ; mai curînd s-ar putea spune că Goethe a adăugat scrisori și notițe de colecționar ca anexe la această operă de artă scrisă cu intenții literare : *Sărbătoarea sfîntului Rochus la Bingen* este o idilă cu caracter pe jumătate de nuvelă, pe jumătate de istorie a datinilor, avînd o valoare independentă și fiind înrudită, ca modalitate, pondere și construcție, cu *Carnavalul roman* și cu descrierea festivităților încoronării de la Frankfurt din *Poezie și adevăr* — descrierea văzută pictural, concepută poetic a unei întîmplări unice și, concomitent, a unei datini ce se repetă mereu — unitatea rodnică dintre eveniment și moravuri.

DIVANUL OCCIDENTAL-ORIENTAL

Ne întoarcem din nou la creația poetică a lui Goethe, la autodescrierea lirică a bătrîneții sale din *Divanul occidental-oriental*. Această operă este o colecție de „clipe“ poetice din diferite stări sufletești și straturi, avînd ponderi și exigențe diverse, nu rezultatul unei crize unice sau al unui plan preconceput, nici chiar un ciclu de poezii

scrise în aceeași formă, legate prin metru, destinație și loc, ca *Elegiile romane*, *Epigramele venețiene* sau *Sonetele*. Când Goethe i-a găsit titlul, opera va fi fost într-un stadiu foarte înaintat, iar când a terminat-o și a publicat-o, el însuși a admis că ar fi putut încă s-o dezvolte și s-o continue. Dacă, în genere, construcția operelor sale este adaptată materialului de viață pe care urmează a-l adăposti, de data aceasta poetul a plănuit și confecționat câteva compartimente care au rămas goale pe jumătate sau în întregime, precum *Cartea prietenilor* sau *Cartea Timur*; de asemenea printre postumele sale se află mai multe poezii scrise pentru *Divanul occidental-oriental*, pe care n-a vrut sau n-a putut să le introducă în compartimentele stabilite. Deși în unele dintre cărțile *Divanului occidental-oriental*, îndeosebi în *Cartea Zuleica*, se realizează o unitate ciclică mai mult sau mai puțin lesnicioasă prin persoana elogiată, unitatea operei în ansamblu, care să justifice încadrarea părților sub un titlu, n-a fost aceea dată de idee, de trăire sau de sens, n-a fost o unitate asigurată de formă sau de material, ci una de atmosferă, cea mai neangajată posibil, unitatea stării de spirit a bătrâneții, sau cu propria expresie a lui Goethe : „aerul patriarhal al Orientului pur”. Iar întrucît această unitate dată de un climat, de o parte a lumii sau de o vîrstă a lumii este mai cuprinzătoare și mai suplă decît aceea impusă de o anumită regiune rurală sau citadină determinată istoricește — ca de exemplu Roma sau Veneția —, *Divanul occidental-oriental* putea să se împace cu materiale mai variate decît ciclurile mai restrînse ale lui Goethe, diversele elemente puteau conviețui mai lesne, mai puțin silit.

În *Divanul occidental-oriental*, Orientul însemnează oarecum același lucru ca Roma în *Elegiile romane*, fiind doar mai vast și mai puțin limitativ ; Hafiz este, în ceea ce privește forma și calitatea sa de model al unui fel de a gândi, cam același lucru ca Tibul și Propertiu din elegii, iar occidental-orientala Zuleica, un centru uman identic iubitei germane din Roma. Dar prin stabilirea acestor *relații* schematice (pe deasupra, valabile aproximativ numai pentru părți ale operei) nu s-a spus nimic despre *esența* și originea ei. Știm ce a însemnat pentru Goethe elementul local din Roma, ca *prezență* inevitabilă și ca atmosferă senzorială, și cum au putut rezulta *Elegiile romane* din împletirea unei iubiri noi cu modelele antice. Dar cum ajunge Goethe s-o celebreze la Frankfurt și Heidelberg sub chipul „Zuleicai“ pe Marianne Willemmer din Frankfurt ? Ce sens are pentru poetul german ca element de localizare Orientul îndepărtat, iar ca model exoticul Hafiz ? În aceasta constă problema operei — căci Orientul și Hafiz nu s-au impus simțurilor lui Goethe aflat pe Main sau pe Ilm, așa cum au făcut-o Roma și elegiacii romani pe Tibru. Însă tocmai acolo unde se află șarada, se găsește și soluția : Orientul l-a atras pe Goethe tocmai prin depărtarea lui, iar Hafiz tocmai ca străin, iar dacă *Elegiile romane* au rezultat din presiunea unui *prezent* sensibil, *Divanul occidental-oriental*, în măsura în care e oriental, s-a născut din *farmecul depărtării* și din dorința *refugiului*, așa cum o anunță și totodată o justifică poezia introductivă *Hegira* ¹. Dar pentru ca Goethe

¹ *Hegira* — data cînd Mahomed a „fugit“ de la Mecca la Medina, corespunzînd zilei de 16 iulie 622 din calendarul gregorian ; este prima zi a calendarului musulman.

să creeze impulsionat de dorința refugiului, să-și orientalizeze ființa cea mai apropiată, iubită, să-și acopere viața intimă cu un vâl străin, era nevoie să se afle într-un stadiu general potrivit pentru așa ceva și să i se ofere un prilej special. Căci și această operă este rezultatul caracterului și al destinului său, nu al unei întâmplări unice.

Starea de spirit generală — climatul determinat de caracterul goethean — în care s-a dezvoltat *Divanul occidental-oriental* este același din care au rezultat *Afinitățile electiv*e și *Poezie și adevăr*. Îl recunoaștem după trei indicii principale : plăcerea și dorința contemplării pe cât posibil necondiționate a lumii și a eului, ca renunțare, ca distanțare ordonatoare de sine însuși, de obiecte și de clipă. Vuietul războaielor de eliberare amenința să-i spulbere această distanțare, să-i tulbure contemplarea, iar el s-a salvat de zgomotoasea vecinătate temporală, îndreptîndu-și ferm privirile spre cele veșnic neschimbate și patronate de legi, ca cercetător al naturii, sau căutînd o depărtare spațială și temporală, unde să poată poposi, pînă cînd va trece furtuna. Cînd prezentul îi stingherea înțelepciunea, se salva printre cele eterne sau în trecut. Un astfel de refugiu i s-a părut Orientul, de care a dat tocmai atunci, datorită unor exploratori contemporani și unor lecturi întâmplătoare : aici dăinuia pînă în epoca cea mai nouă o zonă propriu-zis patriarhală a lumii, o stare de spirit bătrînească contemplativă, mai potrivită decît lumea clasică elină cu plastica ei activă și politic eroică, sau decît extazul romantic vagant și atmosfera onirică a evului mediu. În Orient exista exotismul și o bogăție străină suficiente ca să atragă un fugar, existau forme omenеști primare

și idei general valabile într-o măsură îndestulătoare, ca acesta să nu se simtă respins : căci Goethe nu era un amator curios să cunoască lumea întreagă, pentru ca exotismul și depărtarea să fie suficiente ca atare. El avea nevoie de un domeniu accesibil și inteligibil pentru umanismul său european, care să fie doar îndepărtat de actualitatea stingheritoare și, totodată, destul de *nou* ca să-l îmborsăteze, oferindu-i posibilitatea de a *în-văța* ca dintr-un tezaur încă neepuizat de cunoștințe. Universul biblic și cel homeric îi erau cunoscute, deveniseră pentru el aproape o patrie spirituală ; ciclul țărilor și al epocilor europene îl parcursese spiritualicește, preluase tot ceea ce putea constitui o hrană sufletească pentru un om, separînd aspectele temporale, convenționale, istorice. În felul acesta a ajuns la Orientul mijlociu și, mai nou, la lumea celor *O mie și una de nopți* și la perioada de înflorire persană a islamismului, dornic să afle și aici ce poate deveni pentru el posesie, spirit și formă, sau doar material și motiv de uimire. Datinile și costumele orientale voia să le contemple și să le utilizeze numai în treacăt ca un colecționar și cunoscător, calități pe care și le menținea chiar în postura sa de refugiat și tocmai ca refugiat, ideile și atitudinile înțelepte orientale voia să și le însușească în măsura în care îl interesau în genere ca om, împletindu-le depărtarea cu ceea ce i se afla în vecinătate, veșnicia cu ceea ce era pentru el actual, noutatea cu ceea ce era pentru el vechi. Pentru ca Goethe să nu se rătăcească prea adînc în minunatele grădini străine purtau de grijă îndrumătorii europeni pe care, necunoscînd limbile orientale, trebuia să se sprijine, îndeosebi Hammer-Purgstall.

În Orientul persan (în afară de construcțiile poetice, uriașe, care impun respect, ale lui Firdousi ¹, pline de fantezie mitică inaccesibilă, care-i trezeau numai uimirea, fără să-l atragă, în afară de lecția mitică a lui Djelaleddin Rumi ², care-i vorbea căutătorului de chipuri și adoratorului de chipuri numai prin bogăția și dulceața ei, nu și prin modalitate spirituală și orientare, în afară de înflorita și clocotitoarea scufundare în univers a lui Saadi ³, care-i rămânea de asemenea străin prin calitatea sa de mistic), Goethe a găsit un suflet cu adevărat înrudit, înclinat spre cele senzoriale și luminos, înfocat și treaz, epicurian, dar și gata de renunțare, un adorator al vieții bogate în forme și al întunecatei ei surse originare inexplicabile, divinitatea : acest frate oriental ce-a devenit pentru el centrul uman al Orientului pe care voia să și-l apropie este Hafiz, desigur prin mijlocirea traducătorilor. Totuși, chiar prin versiunea intermediară îndulcită și aplatizată, Goethe, într-o „stare de spirit mai puțin îngrădită și risipită“, mai simplă, și de aceea mai liber și mai pur, a putut să afle la Hafiz următoarele trăsături profunde înrudite : libertatea spirituală față de opiniile didactice și in-

¹ *Firdousi* (Abul Kasim Mansur) (c. 934—1020) — poet persan, autor al *Cărții șahilor*, epopee străbătută de idei patriotice și umaniste, alcătuită din 60 000 de versuri. Firdousi a mai scris epopeea *Iusuf și Zuleica*.

² Djelaleddin Rumi (Moulavi Djalalo'ddin Rumi) (1207—c. 1273) — poet mistic persan. Operele sale, *Divanul șamanului din Tebriz*, *Mathnavi*, conțin poezii lirice, dar și părți în care poetul și gânditorul expune principii de filozofie și etică.

³ *Muslihiddin Saadi* (1184—1291) — poet persan, autor al poemului didactic *Grădina fructelor* și al culegerii de parabole și anecdote în proză, presărate cu versuri, *Grădina florilor*.

stituțiile oficiale, față de evenimentele prezentului, independența persoanei față de stat, credință, mulțime și spiritul timpului, apoi : bucuria senzorială receptivă față de fenomenele pămîntești, față de toate cele văzute și simțite, plăcerea păgînă procurată de frumusețea trupească, netulburată de porunci morale, extra- sau supranaturale, plăcerea dulcii beții care nu stînjenește forțele, ci le dă avînt, iar în al treilea rînd, datorită înțelegerii senine a fenomenelor, simțul tragic mai profund pentru valoarea lor simbolică — simțul autentic goethean pentru temelia întunecată a bolții luminoase. Hafiz a cunoscut și el trăirea goetheană fundamentală a „clipei frumoase“, a irepetabilității ei absolute și a relativității ei, exprimînd raportul dintre bucuria pămîntească și originea divină în simbolurile pe care i le oferea dogmatica islamică. Hafiz se deosebește de Djelaleddin sau de Saadi, de mistica germană ca și de aceea sufită¹ prin faptul că fenomenele, deși luate ca simboluri, nu erau pentru el devalorizate sau anulate — și tocmai această venerație față de cele aparente, concomitentă cu recunoașterea relativității lor, acest ochi flămînd de forme, acest epicurism însoțit de un simț intuitiv al universului, acest spirit liber, chiar insolent, paralel cu un suflet pios, acest cap treaz, în ciuda inimii bete, îi erau familiare lui Goethe : unitatea dintre voluptate și înțelepciune, dintre joc și patos, dintre claritate și profunzime, dintre gus-

¹ *Sufism* — curent mistic musulman, care a făcut prozeliti cu deosebire în Persia, în secolele XI—XV. Paralel cu propagarea unei atitudini contemplative, a ascetismului și, pe plan social, a pasivității, a stimulat și porniri contrarii, manifestate printr-o ascuțită critică antifeudală. În gîndirea unora dintre sufiți apar semnificative note panteiste și tendințe spre materialism.

mul pentru plăcerile lumii și pioșenie. Constatînd astfel posibilitatea existenței unei mentalități atît de înrudite, întregul mediu ce aparținea acesteia i-a devenit mai familiar, ba poate că abia prin înțîlnirea cu Hafiz, cu acest „model“, a putut el concepe un divan „occidental-oriental“. Goethe a găsit premodelate la Hafiz chipul și poziția poetului-înțelept dedat din plin plăcerilor și contemplației, într-o lume de bucurii și suferințe senzoriale, de medii, îngrădiri și slăbiciuni omenești și prea omenești, de simțire și fundamentare divină, ceea ce i-a oferit ideea principală a propriei sale senectuți și un contur pentru cartea lui în devenire. Hafiz, ca întruchipare a Orientului accesibil lui, este unul dintre germenii *Divanului occidental-oriental*.

Celălalt germen e iubirea lui occidentală, Marianne von Willemer. Soție a unui vrednic om de afaceri și om de viață, care o ridicase pînă la el, desprinzînd-o de relațiile-i dubioase pe ea, fosta dansatoare, Goethe a cunoscut-o la Frankfurt, în timpul călătoriei lui pe Rin și Main, fiind repede fermecat de grația ei senzuală și, totodată, spirituală. Trupește, nu era o frumusețe (comparativ cu femeile de tipul Christianei), iar spiritualicește nu era un geniu, ca de pildă Bettina, dar avea un chip cu rotunjimi delicate, o fire mobilă, de o robustețe gingașă, maturizată de soartă, fără a fi însă asprită sau mohorîtă; era o ființă frivolă și caldă, cu un umor firesc și prompt, iar pe deasupra înzestrată cu un suflet realmente profund, fără sentimentalisme, cu un spirit instruit și spontan, cu un gust sigur, fără pedanterie, în sfîrșit cu o sensibilitate feminină capabilă de respect și rezervată. Reunise frivolitatea și mo-

bilitatea vieții de scenă pe care o dusesese mai înainte cu demnitatea și buna educație pe care i le impunea situația ei de doamnă, în așa fel încît a putut să-i apară poetului totodată ca ademenitoare și vrednică de prețuire, cumuli de însușiri pe care nu-l mai avusese poate nici una dintre prietenele lui de la Charlotte von Stein încoace.

Poeziile ei din *Divanul occidental-oriental* se înscriu printre cele mai desăvîrșite omenește și cele mai pure poezii datorite unei femei și chiar dacă poeta a cîntat numai ca mediu al lui Goethe, e totuși o glorie destul de mare să poți fi mediu al lui Goethe în acest mod. Dar mai importantă decît colaborarea ei activă la *Divanul occidental-oriental* e cea pasivă : sub numele de „Zuleica“, a devenit cel din urmă chip poetic feminin creat de Goethe (căci farmecul Ulrikăi von Levetzow n-a mai căpătat contururile unui personaj). În Zuleică, poetul a preamărit și eternizat ceea ce bătrînețea mai păstrase sau reînnoise din fericirea propriu-zisă a tinereții : plenitudine senzorială, putere creatoare izvorînd proaspăt, suplețe delicată, plăcere înaripată pentru joc, vis și entuziasm, nechibzuință divină, clocot, freamăt și tensiune specifice, pur poetice, așa cum sînt proprii de obicei anilor de tinerețe, pe scurt „o a doua pubertate“. E indiferent dacă întîlnirea cu Marianne von Willemer a fost cauza sau numai factorul declanșator al acestei vieți avîntate : destul că datorită ei poetul a devenit conștient de a doua lui tinerețe și ei i-a mulțumit, așezîndu-i imaginea și înrîurirea în centrul lumii sale relaxate, învăpăiate, „rumenite de vrajă“.

Dar a doua tinerețe nu este prima, iar experiența și stările de spirit ale bătrîneții nu sînt anu-

late de noua izbucnire. Cu sentimentul și conștiința anilor săi, Goethe a gustat îndoit înflorirea. Din acest motiv, în cîntecele din *Divanul occidental-oriental* și în imaginea Zuleicăi există acea *maturitate* de aur, saturată a toamnei, sațietatea cunoașterii, chiar a privirii retrospective, care lipsesc din lirica juvenilă propriu-zisă. Tocmai Zuleica s-a priceput să-i îngăduie a resimți *fericirea*, binecuvîntarea, prisosul acestui amestec de tinerețe și bătrînețe, în așa fel încît ea a devenit pentru Goethe simbolul valorilor certe, în sensul de bunuri coapte, recoltate. Că în această întîlnire a tinereții cu bătrînețea se află și germenele tragismului, al ultimei renunțări dure-roase avea să afle poetul peste numai cîțiva ani datorită Ulrikăi von Levetzow, iar dacă poeziile despre Zuleica sînt cîntece de salut și întîmpinare adresate celei de-a doua tinereți, *Elegia din Marienband* va fi zguduitorul cîntec de despărțire și de moarte pentru această tinerețe. Și iarăși vom constata concordanța dintre *Daimon* și *Tyche* la Goethe, anume că iubita primăverii lui tomatice, sub zodia unei tinereți neofilite, a fost o femeie matură și știutoare, însuflețită și spiritualizată sub o adiere senzuală, care s-a putut situa în echilibru cu bătrînețea lui, nu un mugure ingenuu, ca Ulrike, care trebuia să rămînă din capul locului despărțită de Goethe printr-o întregă lume. Zuleica nu era o frumusețe intangibilă, ci o prezență, nu o făptură străină, ci oarecum întruparea propriei stări a lui Goethe din acei ani. Ea însăși a dat motoul acestui fel de iubire :

*Căci viața stă-n iubire,
În al vieții spirit viu.*

Ideea își găsește confirmarea în acest vers al lui Goethe, care înlătură cutele bătrîneții și ale renunțării.

Mi-a mai rămas destul ! Ideea și iubirea !

Zuleica (numele idealului feminin suprem din legende de iubire orientale) este pentru poet forma feminină a fericirii spirituale și senzuale potrivite pentru înțeleptul matur : nu furtunoasă și lacomă, dar împărțită, nu arzătoare, dar caldă și, mai ales, înrudită sufletește cu înțeleptul îndrăgostit, dispusă nu numai să nu se opună, ci chiar să iasă în întâmpinarea capriciilor sale celor mai nestăpânite, ca și avânturilor lui supreme, sărutărilor lui, ca și adorației sale. În ce măsură i-a satisfăcut Zuleica nu numai simțurile, ci și spiritul, în ce măsură nu numai că l-a reținut lângă ea, dar i-a dat și aripi ne-o dovedește faptul că, în afară de poezia dulce-senzuală *Noapte cu lună plină*, i-a dedicat și sublima *Regăsire*, că a celebrat iubirea ce i-o purta și ca pe un ceas de întâlnire amoroasă, și ca pe un fenomen cosmic. Doar uneia dintre iubitele sale i s-a mai făcut ca atare, ca iubită, aceeași cinste : Charlotte von Stein. (Aici nu e vorba în genere doar de conținutul cosmic — suprasufletesc, suprapersonal — al poeziei lui de dragoste, ci de interpretarea cosmică întru totul conștientă a experienței sale erotice în omagierea conștientă a originii personale a acesteia.) *Regăsire*, ca sărbătorire cosmică a unei iubite, este o replică târzie la *De ce ne-ai dat privirile adânci*. *Divanul occidental-oriental* mai conține o a doua poezie cosmică, dar aceasta nu celebrează un om, ci mai curînd moartea decît iubirea, ori, mai exact, pe amîndouă împreună, ca fiind cele două „jertfe aduse vieții, prin care *logos-ul* se

stinge fără a opune rezistență" : *Dor fericit*. Dar asupra acestei poezii vom reveni în altă parte.

Chipul poetului înțelept și chipul iubitei tîrzii sînt cele două centre solide în jurul cărora Goethe și-a orînduit poetic experiența de viață și divină : *Cartea Hafiz* și *Cartea Zuleica* formează pilonii întregii opere. *Cartea Hafiz* expune în momente lirice independente, dar pornind de la un simbol personal comun, felul de a gîndi în genere, ținuta și starea de spirit a maturului Goethe ; cartea *Zuleica* descrie trăirea specială care a transformat în mișcare și sentiment această stare de spirit generală. Hafiz este eul amplificat al poetului, ca fiind centrul și unitatea de măsură a lumii contemplate, savurate sau respinse de el, Zuleica este un „tu“, în care el se pierde, cu care intră în relații, pentru care sacrifică lumea, datorită căreia uită de lume sau în care o găsește. Sînt cîntate toate semnele ce indică transformarea lumii într-un „tu“ : fericirea deplină preocupată de prezența, chiar de contemplarea iubitei (*Lasă oglinda lumilor...*), bucuria de a se afla cu femeia dragă departe de lume (*Vino, iubito, vino...*), infatuarea îndrăgostitului (*Dac-aș sta cumva pe gînduri...*), desfătarea senzuală care uită de lume, care nu mai vede și nu mai dorește nimic altceva decît iubita (*Noapte cu lună plină*), extazul risipitor, care pune la picioarele celei dragi, ca să-i fie podoabe, toate comorile lumii, toate giuvaerurile din istorie, alun-garea mînioasă a lumii, bătrînă cochetă, din calea îndrăgostiților care formează ei înșiși o lume întreagă, interpretarea tuturor experiențelor din societate, din istorie și din natură ca fiind niște simboluri ale iubirii și niște semne de dragoste

(*Gingo biloba*, *Ideal*), pînă la transformarea într-un univers a legăturii lor sau a iubiților înșiși (*Regăsire, În mii de forme...*)

Divinizarea goetheană a clipei frumoase întruchipate de către iubită și-a găsit în *Cartea Zuleica* forma lirică corespunzătoare bătrîneții. Această divinizare nu se mai putea împlini ca la tînărul Goethe, sub stăpînirea unui sentiment tulbure, prin împletirea într-o unitate a stării pasionale generale, în a cărei mișcare lumea palpită ritmic, cu imaginea visată și dorită, contemplată de fiecare dată : transformarea iubirii sau a îndrăgostiților într-un univers se săvîrșea acum în plină lumină a conștiinței, și numai pornind de-aici, de la această stare conștientă, fenomenul mistic putea fi exprimat ca un crez, prin nenumărate simboluri sau prin teze raționale.

Și în privința aceasta Orientul a ieșit în întîmpinarea ideii poetului, cu felul oriental de a vedea care se bizuie nu pe imagini plastice, ci pe simboluri, care nu reunește, ci leagă, care nu sintetizează, ci descompune, care nu selectează, ci se aplică unor ansambluri cu caracter de arabesc ; de asemenea, i-a ieșit în întîmpinare modul oriental de a omagia, care exagerează encomiastic și îngrămădește fără alegere orice podoabă pe obiectul celebrat. Experiența mistică fundamentală (existentă firesc și la tînărul Goethe) constînd în aceea că pentru îndrăgostit iubita devine un univers, îi dăruie, îi nimicește universul sau se substituie acestuia, s-a folosit aici de mijloacele de expresie orientale : universul nu mai apare acum ca o unitate interioară, ca o cauză primordială, ci parcă sfișiat în miile lui de „expresii“ și manifestări se-

parate, iar ceea ce-i ieşea poetului în cale — o frunză ciudată —, ceea ce i se întâmpla — pierderea unui inel în timpul călătoriei pe fluviu —, ceea ce-i trecea prin minte sau îi atrăgea atenţia — plante, datini, costume naţionale — putea fi raportat în mod arbitrar, după modul oriental, la iubita atotprezentă. În jurul poetului se aflau risipite tezaurele lumii vizibile, el n-avea decât să întindă mâna ca să le apuce, să aleagă câteva sau o grămadă întreagă, pentru a o împodobi cu ele sau pentru a o oglindi în ele : prin mijlocirea raţiunii care ţese în toate direcţiile alegorii, prin bogăţia fără seamăn a asociaţiilor sale, el putea să vadă în fiecare dintre aceste tezaure un reprezentant al universului sau al iubitei. Poetul nu mai avea nevoie să reţoească această multitudine de detalii într-un sentiment, ca să obţină imaginea divinităţii, nu mai avea nevoie să ardă o mie de ruguri într-o flacăară, să răzbată printr-o mulţime de chipuri pînă jos, în centrul originar, din care izvorăsc chipurile, pentru ca, pornind de aici, să preschimbe imaginea lumii în propria-i trăire : el putea să ia lumea aşa cum este, neavînd altceva de făcut decât să-i pună stavilă şi să-i dea o nouă interpretare prin raportări, legături şi împletiri, pentru a o recompune din detaliile ei cu sensul necesar în fiecare caz. În locul îmbinării de nedesfăcut a cauzei primordiale cu fenomenele, pe care o cunoscuse ca tînăr, poetul avea acum înainte o alăturare mobilă de fenomene, pe care n-o reşimţea, n-o cînta şi n-o vedea ca pe o unitate, precum în lirica sa de tinereţe, ci o tălmăcea pornind de la unitate, o raporta la o unitate, sau o lega de o unitate : şi aici avem a

face cu un procedeu alegoric, în loc de unul simbolic, cu o suplinire în loc de o întrupare.

Versuri ca :

*Tu fosfor, o, tu, lumînarea mea,
Tu soare-al meu, lumina mea —*

asemenea enumerări care pot fi oricînd întrerupte sau continuate după bunul plac, ca în poezia despre turban¹ sau în gazelul final din *Cartea Zuleica*, alegerea arbitrară a unui obiect sau altul dintr-o bogăție ineputabilă, comoda înșirare, ca într-un arabesc, a unor lucruri luate la întîmplare, ce-și află sensul în cadrul arabescului format de ele, reprezintă, desigur, abaterea extremă a lui Goethe de la plastica menită să rotunjească sintetic, de la arhitectura menită să supra- și să subordoneze și de la centrarea sufletească din lirica sa anterioară. Nicăieri în poezia sa n-a mai îndrăgit policromia și diversitatea ca în aceste cîntece orientale, nicăieri ca aici nu și-a mai arătat preferința pentru alegorie ca atare, îndeosebi pentru aglomerarea mai multor alegorii ce exprimă un singur lucru.

Imitarea stilului oriental, firește ! Dar Goethe n-a imitat niciodată din exterior ceva ce nu se copsese în starea sa interioară iar dacă acum și-a însușit policromia orientală, cu alăturările ei jucăușe, cu selectarea arbitrară specifică arabescului, dintr-un univers variat, pentru a o celebra pe Zuleica, aceasta corespundea, într-o nouă stare de destindere senzorială, întregii sale fantezii, unei noi plăceri preocupate de culoare, legată de „a doua pubertate“, precum și concomitentei înțe-

¹ Poezie fără titlu din *Cartea Zuleica*, în ciclul *Gingo biloba*.

legeri alegorice a lumii de către bătrîn, pentru care simțul și fenomenele se despărțiseră, putînd fi așadar legate din nou prin mijlocirea spiritului. Goethe a utilizat stilul oriental, a cărui origine stă în preponderența capacității de imaginație față de capacitatea de înțelegere, pentru a-și exprima într-un mod variat înțelepciunea unitară a bătrîneții prin mijlocirea noii bogății de imagini cu izvor tineresc (nu însă identice, ca altădată, cu ideea) și, totodată, spre a mulțumi unei singure ființe cu ajutorul a o sută de alegorii, pentru reînnoirea fanteziei sale poetice.

Așa cum o spune și titlul lor, *Cartea Hafiz* și *Cartea Zuleica* sînt singurele cărți din *Divanul occidental-oriental* în centrul cărora se află personalități definite, cu valoare de simbol pentru viața goetheană în ansamblu. *Cartea Timur* conține doar două poezii, de fapt una singură, deoarece a doua aparține, prin sens și tonalitate, *Cărții Zuleica*, fiind desigur trecută în altă parte numai de nevoie, pentru ca a treia carte să nu fie prea de tot săracă, și datorită aluziei alegorice la Timur. Cealaltă poezie, *Iarna și Timur*, este o alegorie istorică (preluată din tălmăcirea în latină a unui autor persan) pentru campania lui Napoleon în Rusia, și anume o alegorie care e mai potrivită pentru divina Nemesis decît pentru faptul istoric și care și-ar fi găsit loc în *Cartea parabolilor*. Conținutul ei e constituit mai mult de evenimentul elementar decît de persoana cuceritorului lumii. În nici un caz, Timur-Napoleon n-ar fi putut fi cîntat ca o alegorie a vieții lui Goethe în sensul în care se întîmplă cu Zuleica și Hafiz. Personajul n-a fost decît prilej poetic greu de încadrat undeva la întîmplare și destul de important pentru

a da numele unei cărți, chiar dacă nu s-a arătat de o fertilitate durabilă, suficientă pentru a o umple.

În jurul imaginii lui Hafiz, alegorie pentru eul poetului, și al imaginii Zuleicai, alegoria pentru „tu“-ul poetului, s-au rotunjit, rapid și lesne cicluri întregi, pentru care titlul era dat în mod firesc. Dar cu aceasta recolta lirică a lui Goethe din anii *Divanului occidental-oriental* nu se epuizase. Nu numai Zuleica și Hafiz i-au dăruit poezii, ci și multiple experiențe care, ce-i drept, trăiau toate în starea de spirit orientală și avântul delicat, dar — devenite poezii — nu puteau fi încadrate în cele două cărți amintite. Goethe n-a conceput mai întâi titlul cărților și după aceea poeziile potrivite cu aceste titluri, ci mai întâi a creat, de la caz la caz, poezii, pe care le-a distribuit apoi corespunzător, ca pe niște categorii precise, în cărți. Cum însă trăirea și creația nu se orientau după categorii, fertilitatea diversă a ocaziilor n-a fost proporțională cu cărțile, iar Goethe a încercat să diminueze acest dezavantaj arhitectonic, declarînd în note că toate cărțile prea subțiri nu sînt decît schițe, ce urmează a fi umplute, ale unui „*Divan viitor*“ și conturînd compartimentele prea goale, cel puțin rațional, prin alte motive posibile ce le aparțineau. De exemplu, a imaginat doar una sau două alegorii pentru Timur-Napoleon, sau poezii de confesiune inspirate de religia parsică, dar cu aceasta compartimentele, cărțile erau date. Aici, găsirea titlurilor era ușurată de ocaziile concrete. Dimpotrivă, el a grupat mai multe poezii cu sensuri diverse, mai ales neraportabile la o persoană luată ca centru, sub un titlu, aproape insolit, după criterii formale, adică în compar-

timente determinate de specie, cum sînt *Cartea parabolilor*, a *maximelor*, a *reflecțiilor* sau în compartimente bazate pe criterii materiale, adică pe dispoziția sufletească sau pe conținut, cum sînt *Cartea cîntărețului*, a *iubirii*, a *nemulțumirii*, a *paradisului*.

O poziție intermediară între cărțile axate pe o persoană și cele axate pe o temă, oarecum între *Cartea Hafiz* și *Cartea iubirii*, o are atît prin conținut, cît și prin origine, *Cartea paharnicului*. Ea cuprinde mixtura a două motive distincte la origine : acela al pederastiei¹ și acela al beției. S-ar fi putut numi tot atît de bine și *Cartea beției*, totuși Goethe a preferat și aici un titlu care se referă la persoană, ca pretutindeni unde a fost vorba într-un fel oarecare de un stimulent omenesc nemijlocit. Ambele sfere de motive existau și în obiceiurile orientale, prefigurate la Hafiz. Indiferent de persoana ce-a inspirat cîntecele paharnicului, problema propriu-zisă privind sensul *Cărții paharnicului* constă în modul în care bătrînul Goethe a interpretat noțiunea de pederastie și pe aceea de beție.

Farmecul senzual și spiritual al corpului omenesc, erosul, care acționează nu numai ca instinct sexual de perpetuare, ci și ca imbold spiritual creator și modelator (față de care instinctul sexual se află oarecum în același raport ca vîzul și con-

¹ În germană, *Knabenliebe*, cuvînt care traduce aproape textual pe cel grecesc : iubire pentru băieți. Aplicat la *Cartea paharnicului*, cuvîntul denumeste, cum precizează în continuare și Gundolf, nu abominabilul viciu, imposibil pentru alcătuirea normală și echilibrată a poetului, ci plăcerea estetică, deși nu lipsită de senzualitate, procurată de frumusețea fizică a unui băiat, în genere de frumusețea corpului bărbătesc.

templarea, ca pipăitul și senzația, ca silabisirea și graiul), iubirea extrasexuală, chiar dacă nu asexuală, care nu are nimic a face cu polaritatea sexuală, putîndu-se aprinde așadar la solicitarea oricărei frumuseți, chiar și a aceleia bărbătești, a iradierii, recepționate vizual, pe care o emană o vitalitate constituită armonios — această contemplare platonice a omului a fost cunoscută în sine și de Goethe, ca ființă umană completă și ca tip vizual și senzorial, de o orientare păgînă, deoarece acest instinct procreator spiritual crește din aceleași rădăcini ca și instinctul modelator plastic. Tocmai pentru artistul plastic corpul bărbătesc, avînd forme mai pregnante, nu mai „fermecătoare“, fiind modelat complet, nu doar promițător, este o revelație mai desăvîrșită, așa cum Goethe însuși a accentuat-o într-o convorbire. Acolo unde i-a îngăduit sfera corespunzătoare de motive, Goethe a explicat cu sinceritate această emoție, așa cum o face poetul antic în epigramele priapice, sau cel oriental în *Divanul occidental-oriental*, apropiînd-o public totuși de moravurile creștine europene, prin aceea că a expus imboldul plastic senzorial în termeni pedagogici — cu deplină îndreptățire, chiar dacă nu total fără ironie și fără gîndul ascuns că adevărata și autentică educație ar putea fi, prin origine și cauze, mai erotică (nu sexuală !) decît presupun pedagogii. Ceea ce știau grecii — îndeosebi Platon, pentru care educația, adică formarea oamenilor, nu era imaginabilă fără Eros — știa și Goethe, numai că în mediile creștine, care cunoșteau erosul senzual uman numai ca pe un instinct sexual animalic și, ca atare, vedeau în pederastie doar un viciu murdar, el trebuia să-și motiveze estetic sau peda-

gogic această știință, prezentînd-o sub înfățișarea unei bucurii spirituale procurate de forma frumoasă, sau sub aceea a afecțiunii paterne nustrite de înțelept pentru cei tineri, amîndouă fiind, desigur, indicii și consecințe, dacă nu chiar originea și esența aceluia Eros. Sprijinindu-se pe modelul literar oriental, expresia pederastiei a devenit la el încă mai discretă și mai inocentă.

Cartea paharnicului își obține valoarea propriuzis poetică nu prin sensul sau interpretarea ei pe ci prin căldura calmă și multcuprinzătoare a unui ce oferă băutura e puțin vizibilă în poeziile înseși), ci prin căldura calmă și multcuprinzătoare a unui om pe care l-au desăvîrșit anii și viața, ca și prin aceea insolentă cu grație, senzuală cu timiditate și mlădioasă cu vioiciune a unui om în devenire. Mișcarea rezultă din contactul, ca și din contrastul dintre cel ce privește în jos și cel ce se uită în sus, dintre cel atotștiutor, dar nu și lipsit de cerințe, și cel ce intuiește multe, fiind sigur de el în cercul său strîmt, dintre maturul mereu tînăr și insul precoce care se maturizează și e dornic de maturizare, dintre cel care poate să instruiască și să protejeze și cel căruia îi e îngăduit să ispitească și să tachineze, dintre cel ce are în față trecutul și cel ce privește spre viitor — din tensiunea existentă între două trepte de vîrstă opuse, aflate într-un raport circumscris strîns, ca acela dintre stăpîn și paj; din întîlnirea tuturor acestora, în împlinirea unor plăceri sau nevoi comune — vin, femeie și cîntec — rezultă diferitele motive ale *Cărții paharnicului*. Pentru a putea scrie această carte, Goethe trebuia să-l cunoască pe grecescul Eros, bătrîn și iarăși tînăr, devenit înțelept cu Hafiz și gingaș prin Zuleica. *Cartea pa-*

harnicului este posibilă numai ca o consecință a stării de spirit concretizate prin Hafiz-Zuleica.

Dar *Cartea paharnicului* nu e dedicată doar unei înclinații omenești, ci în primul rînd celebrării de către Goethe a beției, ca stare de avînt, de relaxare sufletească, ba chiar de iluminare ! Cîntecele de pahar scrise de Goethe anterior se refereau în primul rînd la petrecere, erau cîntece de chef pentru băieți veseli, concepute ca izbucniri ale buneii dispoziții existente la un ospăț, așadar într-o societate. Cîntecele din *Cartea paharnicului* cîntă beția de unul singur, iar beția provocată de vin este doar forma preliminară, starea senzorială a beției divine, în timpul căreia, eliberat de învelișurile și lanțurile logicii, omul părăsește domeniul rațiunii care calculează, cîntărește și analizează, ajungînd „să cunoască ceea ce e drept“. Beția nu are aici sensul unei stări care-l încadrează pe om într-o societate ce se distrează și care-i spulberă grijile, ci în sensul unei stări care-i dă avînt și-i dezvăluie esența eului, nu apare ca o dulce ameteală învăluitoare, ci ca o iluminare : *Cartea paharnicului* ridică în slavă, ca nici o altă operă, „forțele creatoare ce se află în vin“ — sau, în termeni mitologici : puterea lui Dyonisos (nu doar pe aceea, mai limitată, a lui Silen, ca în cîntecele de petrecere). Aceasta e puterea ce-l ridică pe om din izolarea rațională și din obișnuitele conexiuni practice, ca să-l unească din nou cu cauza primordială creatoare a tuturor fenomenelor deosebite, dar nu prin întunecarea spiritului său (și aceasta poate fi o funcție a ei), ci prin iluminarea sîngelui lui. Aceasta e deosebirea principală dintre beția tînărului și aceea a bătrînului Goethe : tînărul afla în beție o intensificată

„stare de confuzie“ și o transformare a spiritului în singe (corespunzător atmosferei antiraționaliste specifice curentului „Furtună și avînt“, imprimate de Hamann-Herder, pentru care singele era mai de preț decît spiritul). Acum, ajungînd la înțelepciune și pe culmea seninătății apolinice, poetul vede în fiecare sporire a forței sale și un spor al cunoașterii, Dyonisos trebuie și el să-l slujească pe Apolo, prin transformarea singelui în spirit ; vinul este și el spirit :

*Omul e om orișîunde,
Cînd spiritul treaz și-l păstrează.*

Un elogiu liric adus de Goethe beției din tinerețe nu avem, iar singurul închinat beției de la bătrînețe este *Cartea paharnicului*. Desigur, poetul a mai dat o descriere rapsodică a puterilor beției în a doua parte din *Faust* : după ce pierde Elena, atunci cînd corul se scufundă din nou în elemente. De altfel, și în *Cartea paharnicului*, Goethe a avut la dispoziție formele multiple oferite de Hafiz pentru trăirea lui primară constînd în beția conștientă : și la Hafiz beția este celebrată ca treaptă preliminară a iluminării divine.

Cartea Hafiz, Cartea Zuleica și Cartea paharnicului sînt singurele dintre cărțile *Divanului occidental-oriental* care au o unitate conferită de o persoană, chiar de un material, sînt cicluri în sensul restrîns al cuvîntului. Celelalte sînt culegeri, subordonate unei idei, la care pot fi raportate ulterior, dar de la care nu pornesc din capul locului. Aceste trei cărți conțin trăiri unice ale poetului, celelalte, experiențe, observații, păreri generale. Aici, Goethe exprimă ceea ce i se întîmplă, din unghiul de vedere al clipei sale fru-

moase, al eului său, aşadar pornind din inima lui ce palpită liric — eternitatea *sub specie momenti*. În celelalte cărţi, poetul îşi subordonează momentele unei ordini eterne independente de el chiar dacă, fireşte, recunoscute : clipele *sub specie aeterni*. În primul caz, aceea care dă forma e persoana sa, aceea care oferă materialul celebrat e lumea, în al doilea se întâmplă invers, fireşte, este vorba de o lume cunoscută printr-o experienţă personală. Conform terminologiei curente, cele trei cărţi sînt lirice, celelalte didactice, cu precizarea că la Goethe chiar şi învăţăturile reprezintă rezultatul limpezit al unor trăiri, într-o anumită măsură un stadiu ulterior, rigid al confesiunilor lirice, sau o aplicare şi interpretare conştientă a trăirilor în direcţia valabilităţii lor pentru toată lumea. Între trăire şi învăţătură se află experienţa : dacă este exprimată pentru despovărară eului, atunci e lirică ; dacă este exprimată pentru folosul altora, atunci e didactică. Ca mărturisire, poate indica o orientare pornind de la un centru, ca învăţătură poate indica o orientare spre o periferie. Conţinuturile care apar în *Cartea Zuleica* şi în *Cartea Hafiz* ca mărturisiri lirice, ca autoportrete, se regăsesc în *Cartea cîntăreţului* şi în *Cartea iubirii* ca maxime procurate de experienţă sau ca alegorii didactice. Celelalte cărţi reunesc maxime, alegorii, învăţături şi articole de crez, ca rezultate ale experienţelor care în vremea bătrîneţii lui Goethe nu mai puteau fi exprimate în stadiul liric, a căror formulare se producea în afara emoţiei eului, în afara nevoii de confesiune.

În toate chestiunile privind statul, moravurile, spiritul, credinţa, Goethe atinsese o superioritate necondiţionată, nivel la care emoţiile şi crizele ordinii sale interioare nu-l mai ameninţau ; ori

numai astfel de emoții se puteau exprima liric, nu ceea ce ajunsese la împăcare în sfera spiritului. Din această sferă, Goethe vorbea ca înțelept și stăpînitor, adică prin învățături, indicații sau reguli. El face *confesiuni* nu din plăcere, ci de nevoie, nu atît pentru a se spovedi *altora*, ci pentru a se despovăra pe *sine*, iar atunci cînd nu mai cunoștea presiunea unui imperativ lăuntric se exprima nu ca să-și ușureze inima, ci ca să îmbogățească sufletul altora, nu prin confesiuni, ci didactic. Dar în privința pasiunii și a opiniilor, a iubirii și a năzuințelor, bătrînul Goethe nu se situa încă pe deplin mai presus de emoții și — ori-cît ar fi fost el un înțelept și un iscoditor — se găsea mereu în fața unui nou destin și a unui nou haos, cu alte cuvinte în fața unei noi lupte și a unui nou chin : așadar, în privința aceasta, a cunoscut pînă la sfîrșit nevoia și fericirea de a-i fi „dat să spună ceea ce suferă“. Acesta este motivul pentru care în *Divanul occidental-oriental* nu mai găsim, ce-i drept, efuziuni pur lirice ale credinței și spiritului, ca în perioada cînd se lua la trîntă cu zeii, cîntîndu-l pe Prometeu, sau cu lumea înconjurătoare, cu sfera obligațiilor sale, ca în *Ilmenau* și în *Dedicație* — dar aflăm totuși o lirică etică și patetică, orgiastă și erotică, în *Cartea Hafiz*, în *Cartea Zuleica* și în *Cartea paharnicului*, deoarece toată înțelepciunea, toată vederea de ansambu atît de pătrunzătoare și privirea retrospectivă atît de largă, toată ordinea definitivă a experiențelor sale obiective pe planul științei despre lume și oameni nu l-au ridicat mai presus de năzuință, de iubire și de prețuire a băuturii, adică mai presus de acele trăsături ce i-au fost inculcate o dată cu sîngele, cu natura lui ca atare. Desigur, în privința aceasta, el era mai în nevoie,

mai în pericol și mai teluric decât în domeniul său spiritual și cultural, dar tocmai de aceea și mai creator, pînă la sfîrșit, în sensul cel mai înalt al cuvîntului. *Înțelepciunea* goetheană adusă de bătrînețe putea fi consecința și înflorirea în continuare a însușirilor lui creatoare : numai aici, în *lirica* lui de bătrînețe, îi înțelegem *temeiurile* — aici, ne dăm seama că suferința sa e originea învățăturilor pe care le dă, că imperativul necesității e originea științei sale, că impasul profund e originea înălțimii pe care s-a situat. Numai cel care se străduiește și se afirmă ca Hafiz poate să-și comunice știința în forma unei *Cărți a cîntărețului*, numai cel care a cunoscut jarul dragostei pentru Zuleica poate da învățăturile din *Cartea iubirii* ! Învățăturile din celelalte cărți sînt recoltele tîrzii ale unor semănături dintr-o primăvară care nu mai e ea însăși în floare în *Divanul occidental-oriental*.

Așadar, conținutul *Cărții Hafiz* și al *Cărții Zuleica* ne stă la dispoziție în două concepții, sau, dacă vrem, în două stadii : liric și didactic. *Cartea cîntărețului* este învățătura extrasă din imaginea lui Hafiz, alegoria lui Goethe, iar *Cartea iubirii* este învățătura extrasă din confesiunile aflate în *Cartea Zuleica*, mai mult chiar, cerința formulată prin „așa sînt eu“, sau „asta am trăit-o eu“ își află în cele două cărți didactice un corespondent în „așa e poetul în genere“, „așa trebuie el să fie“, „îngăduiți-i să fie așa“. În loc de a înfățișa rezultatele concentrate în eul sau în iubirea lui, poetul ne arată elementele și căile într-acolo, care nu aparțin persoanei sale unice, ci lumii exterioare, sau legilor, aflate mai presus de el însuși, ale cîntecului și ale iubirii, ba chiar ale posturii de cîn-

tăreț și amant, ca și aceleia de bătrîn și înțelept călăuzit de un asemenea fel de a gândi.

Nici aici, Goethe nu face total abstracție de clipele trăite de eul său, dar clipele acestea sînt doar niște alegorii și exemple ocazionale pentru legi și învățături suprapersonale, în vreme ce în cărțile lirice lucrurile, ca și legile ce călăuzesc lumea sînt alegorii, podoabe sau revărsări ale stărilor sale sufletești. Deosebirea rezidă nu în absența lirismului sau a învățăturii, ci în preponderența unuia față de cealaltă. Ceea ce e într-o carte cauză devine în alta consecință sau funcțiune (ca să nu vorbim despre scop și mijloace). De aceea, la prima privire, cele două grupuri de cărți se deosebesc atît de puțin prin ton și construcție, încît, făcînd abstracție de raportarea la anumite nume, ca Hafiz sau Zuleica, aproape că nu se observă o deosebire esențială, iar *Cărțile Hafiz și Zuleica* ar putea fi luate la început drept subîmpărțiri desprinse din *Moganni nameh* și *Ușc nameh*¹: și aici, ca și acolo, sentințe ușoare cu caracter liric sau exprimînd ample concluzii înțelepte, și aici, ca și acolo alegorii policrome din natură, mitologie sau viața cotidiană, dezvoltate sau presărate, constituind un centru sau doar niște ornamente, iar, în special în *Cartea iubirii*, amintirea sau elogierea perechilor de îndrăgostiți legendare, ca simboluri ale fazelor, gradelor și destinelor dragostei. Abia printr-o comparare mai amănunțită se observă că în cele două grupe de cărți aceleași elemente de formă și material sînt utilizate și orînduite felurit, avînd, în consecință, semnificații deosebite,

¹ În *Divanul occidental-oriental*, Goethe așază deasupra titlului în germană titlul în arabă. *Moganni nameh* este *Cartea cîntărețului*, *Ușc nameh*, *Cartea iubirii*, iar *Renj nameh*, *Cartea nemulțumirii*.

aşa cum în două figuri de caleidoscop aceleaşi părţile compun ceva nou. [De altfel, caleidoscopul este un element de comparaţie foarte potrivit pentru poezia orientală, iar imitaţiile acesteia, esenţa ei nu constau într-o creaţie nouă, adică în turnarea într-o formă nouă a unei materii prime încă nefolosite, ci într-o nouă orînduire, în variaţia neobosită şi aproape inepuizabilă a unor elemente date, turnate încă mai dinainte într-o formă. Poezia orientală se transformă, dar nu creşte. Tot astfel, sistemul arab de numere va fi derivînd dintr-o construcţie înrudită. Acestui principiu caleidoscopic îi datorează originea şi acea formă artistică specific orientală, gazelul : repetarea decorativă a aceluiaşi cuvînt în rimă, la un interval precis, sensul trebuind să se conformeze schemei, nu invers, deoarece cuvîntul care dă rima este aici suportul schelăriei poetice prin sonoritate, nu prin înţeles. Acolo unde a folosit gazelul în *Divanul occidental-oriental*, Goethe s-a îngrijit fireşte (deosebindu-se în mod fericit de Platen şi Rückert ¹) ca suportul sonor să fie totodată şi centrul sensului poeziei : în poezia finală din *Cartea Zuleica*, acel „tu“ atotstăpînitor este în acelaşi timp sufletul şi trupul repetării ; la fel, cuvîntul „pripă“ din cunoscutul cîntec de pahar.] Elementele comune din care se compun atît *Cartea Zuleica* şi *Cartea Hafiz*, cît şi *Cartea cîntăreţului* şi *Cartea iubirii*, sînt : libertatea, beţia, sentimentul religios şi gustul lui Hafiz pentru plăcerile lumeşti, tinereţea celui matur, priceperea în ale iubirii şi dorinţele reciproce, divinizarea şi universalizarea amantilor în fiecare ale-

¹ Friedrich Rückert (1788—1866) — poet romantic german, virtuos al formelor poetice fixe, lipsit în genere de profunzime şi forţă de sugestie.

gorie pămînteană în parte — toate acestea se găsesc în fiecare dintre cele patru cărți, dar văzute fie mai mult de pe poziția poetului, fie mai mult cu privirea îndreptată spre cititor, mai mult ca mărturisiri, ori mai mult ca învățături. A intra în amănunte, îndeosebi referitor la specia amplă și supusă capriciilor, arbitrară a acestor poezii ocazionale ar fi tema unui comentariu special. Aici ne preocupă numai indicarea modalității și orientării generale a fiecărei cărți.

Completarea necesară a *Cărții cîntărețului* și a *Cărții Hafiz*, în care se exprimă, ca exigență și confesiune, atitudinea afirmativă a înțeleptului liber și a omului întreg sub aspect senzorial, o formează *Cartea nemulțumirii*. Oscilînd între confesiune și învățatură, între izbucnirea naivă și apostrofarea deliberată, această carte rezultă din reacția poetului împotriva îngrădirilor și a rezistențelor de care se lovește libertatea sau superioritatea lui și tratează despre reacțiile mulțimii împotriva ființei sale. Cartea conține o dublă negație, care presupune desigur ca premisă un viguros „da” (acest „da” însuși există în *Cartea Hafiz*, *Cartea Zuleica*, *Cartea iubirii*, *Cartea paharnicului*) : un „nu” al lui Goethe la adresa popilor și a filistinilor — în aceste două grupuri de oameni poetul vedea întrupate toate rezistențele răuvoitoare și stupide, viclene și inerte împotriva superiorității sale spirituale și a libertății sale senzoriale — și un „nu” al filistinilor și al popilor la adresa lui Goethe : primul „nu” e mărturisit și comunicat, ca atitudine, mai mult liric, al doilea, ca experiență în ale lumii, ca un inevitabil fenomen cultural, ba chiar natural, mai mult aforistic.

Lirismul întunecat care formează baza *Cărții nemulțumirii* e dat de faptul că Goethe, ca om ce voia să-și exercite înrîurirea și totuși să trăiască și să aibă trecere în societate, a pățimit — așa cum suferă orice natură expansivă și distinsă din pricina lumii (abstracție făcînd de durerile procesului de creștere și de crizele inimii) — din cauza cicălelilor unor cîrcotași politici sau religioși, din cauza invidiei care vedea în manifestările spiritului și în bunătatea sa numai lucruri rele, din cauza mărginirii celor ce prețuiau doar rațiunea, din cauza stupidității și a confuziei mulțimii, în sfîrșit din cauza lenei de a gîndi sau a platitudinii celor cultivați. Elementul *sufletesc* al acestei cărți e constituit nu numai de nemulțumire, ci chiar de ură, firește mai puțin împotriva unor persoane, cît mai ales împotriva spiritului ostil în genere, în sensul în care Goethe însuși a revendicat ca element al poeziei și ura, alături de iubire, de beție, de slăvire a eroilor :

Pin, la urmă și poetul

Va urî oricum ceva.

Elementul *spiritual* al aceleiași cărți, senina strălucire didactică existentă în ea, în ciuda sentimentului de nemulțumire exprimat liric, constă, în afară de conștiința fermă a propriei superiorități, în înțelegerea necesității cu caracter de lege a amintitelor reacții, care sînt tocmai *reacții* ale ființei sale, nu *cauze*, doar limite ale făpturii sale și rezistențe opuse iradierii acesteia, fiind ca atare inevitabile. Existența lor îl irita, dar necesitatea lor și înțelegerea acestei necesități îl făcea liber și senin. Aforismele din *Rendj nameh* se hrănesc din ambele dispoziții sufletești trăite de Goethe,

pe de o parte ca om activ, pe de alta, ca om care știe. Dacă versurile citate mai sus pot fi motoul liricii sale izvorâte din nemulțumire, motoul înțelepciunii date de aceeași nemulțumire ar fi acesta :

*De ce te plîngi de inamici ?
De-ar deveni cîndva amici,
Prin firea lor, la fel cu-a ta,
În veci, tăcut, ți-ar reproșa !*

...ți-ar „reproșa“, adică ți-ar impune o unitate de măsură inevitabilă, o exigență de nesatisfăcut. Elementul foarte pozitiv care se află înapoia tuturor respingerilor, recuzărilor și negațiilor din *Cartea nemulțumirii*, elementul pozitiv care îi dă coeziune și o leagă de celelate cărți din *Divanul occidental-oriental*, îndeosebi de *Cartea Hafiz*, este acesta : chipul înțeleptului ce și-a cîștigat libertatea, ca o exigență care nu avea nevoie să se afirme fățiș, ci trebuia să fie resimțită ca atare, prin simpla existență și înrîurire tăcută, indetul de împovărătoare pentru cei incapabili s-o satisfacă.

Bătrînul (numai bătrînul) Goethe s-a cunoscut pe sine sub un asemenea chip de o exigență involuntară, aproape fără a mai gîndi asupra lui însuși ca asupra unui „eu“, ci doar ca asupra lui „Goethe“. A fost un act de politețe din partea sa că n-a dat acestui chip numele de „Goethe“, ci de „Hafiz“. Pretinzînd pentru el însuși libertatea, știa desigur că nu-i sta în puteri să-i lase în pace, prin aceasta, pe ceilalți : nu doar ceea ce voia, ci și ceea ce era îi stingherea pe filistini și pe popi

în pacea lor și-i constrîngea la o rezistență activă sau pasivă împotriva lui.

*O simțiți, superioritatea
Nu-i de alungat din lume.*

Această atotprezență mută a exigenței pe care o impusese simpla existență a lui Goethe, această iradiere invizibilă a felului de a gândi specific lui Hafiz ridică negațiile din *Rendj Nameh* mai presus de niște simple atacuri, situîndu-le, ca poezii, pe un plan superior față de *Xenii* (care condamnau pornind de la un nivel al gustului, nu de la un criteriu de valoare umană); prin fondul lor general omenesc, aceleași negații sînt superioare și versurilor sarcastice din *Xeniile blînde*, care au izvorît mai curînd din capricii de moment decît din convingeri de durată. Numai în aceste trei cazuri s-a referit maturul Goethe, în creația sa poetică, la reacțiile trezite de felul său de a fi — în *Xenii*, ca profesor de estetică al națiunii sale, în *Xeniile blînde*, ca persoană particulară capricioasă, în *Cartea nemulțumirii*, ca un cunoscător și un apărător agresiv al unei unități de măsură umană oferită public prin ființa sa. Polemica tînărului Goethe consta în izbucnirile neînfrîinate ale unui suflet prea plin, care se lovea de îngrădirile existente prin simpla-i expansiune. Polemica științifică a bătrînului Goethe, îndeosebi din *Teoria culorilor*, privește problema, nu persoana, și are drept punct de pornire nu exigențele impuse de firea ce i-a fost dată de divinitate, ci noțiunea sa de adevăr demonstrabil.

În privința laturii relativ lirice, *Cartea nemulțumirii* e amplificată și întregită de *Cartea reflecțiilor*, în privința celei didactice, de *Cartea maximelor*. Acestea sînt cărțile cele mai difuze, cele

mai lipsite de coeziune din întregul *Divan occidental-oriental*, fiind în cea mai mare parte simple cu-legeri de gânduri ocazionale, grupate ulterior și rezultând prea puțin dintr-o idee, sau măcar dintr-o stare de spirit unitară, ori înscriindu-se într-o serie continuă, fapt ilustrat de altfel și de titlul care nu obligă la nimic, similar celui al *Cărții parabolelor*. În aceste cărți a fost introdus tot ceea ce nu se potrivea, ca material, cu sumarul nici unei alte cărți, sau doar cu acela al *Cărții nemulțumirii*; referitor la aceasta din urmă, putem spune că includerea materialelor respective în ea ar fi fost totuși ceva necorespunzător, deoarece i-ar fi dat o extindere ce-ar fi depășit pînă și dimensiunile *Cărții Zuleica*, ori Goethe a considerat tocmai *Cartea nemulțumirii* ca fiind partea cu o orientare negativă a *Divanului occidental-oriental*, care nu trebuia să ocupe în nici un caz o poziție centrală, avînd doar misiunea de a constitui un adaos moderat la cărțile cu conținut pozitiv și necesitînd chiar ca atare, într-o anumită măsură, justificări. Așadar, poetul a distribuit în alte două cărți celelalte recuzări, incriminări, ironii, glose mefistofelice pe care i le-a sugerat o privire de ansamblu aruncată de pe o poziție foarte înaltă asupra îndeletnicirilor oamenilor, germanilor, literaților, și a amestecat aici, între aforisme rimate de tot felul, fragmente mărunte extrase probabil din operele sale mai mari, reacții provocate de lecturi, evenimente, întîmplări — pe scurt, „gînduri” mai mult sau mai puțin ocazionale, formulate mai concis sau mai discursiv, cînd pur didactice, cînd plastice și alegorice, cînd spirituale, toate vîdînd observarea bogăției lumii, a aspectelor sublime sau meschine ale acesteia. *Cartea maximelor* și *Cartea reflecțiilor* constituie

prima recoltă pe ogorul *Xeniilor blinde*. Starea sufletească din care au izvorât este aceeași pe care am caracterizat-o la *Cartea nemulțumirii*, numai că perspectiva e mai largă, înșiruirea mai liberă și mai arbitrară : toate cele trei cărți sînt comentariile unui spectator eminent pe marginea mersului lumii, față de care își afirmă persoana ca pe o lume proprie, autonomă.

În sfera reflecțiilor și a învățăturilor se mențin și ultimele trei cărți din *Divanul occidental-oriental* : *Cartea parabolilor*, *Cartea parsului*¹ și *Cartea paradisului*. Reflecțiile nu se mai referă aici la mersul temporar al lumii, ci la veșnica stăpînire divină, pentru care mersul lumii oferă alegorii, sau a cărei revărsare, revelare, manifestare poate să fie. Aceste trei cărți tratează despre Dumnezeu, așa cum celelalte tratează despre lume, și despre credință, așa cum celelalte tratează despre viață și iubire, nu exclusiv, dar preponderent. Goethe însuși și-a reunit o parte din creația de bătrînețe sub titlul *Dumnezeu și lume*, dorind să indice astfel o unitate dublă. Conjuncția „și” dintre cele două cuvinte, care exprimă fiecare în parte universul panteistului, sugerează concomitent unitatea și dualitatea formei, sub care pot fi cunoscute : sub aspectul multitudinii independente de fenomene — *lumea*, sau sub aspectul cauzei unitare, legice, care creează fenomenele și se manifestă în ele — *Dumnezeu*. Astfel, și în *Divanul occidental-oriental*, ultimele trei cărți tratează explicit despre prezența divină în oameni și în mersul lumii, prezență existentă în celelate cărți

¹ *Parși* — urmași ai parților, adepți ai zoroastrismului, care, refuzînd să treacă la islamism după cucerirea Persiei de către arabi, s-au refugiat în estul Indiei.

ca trăire sau experiență omenească a unui pămîntean cucernic, a cărui origine divină e o premisă subînțeleasă tacit.

Făcînd profesiuni de credință sau confesiuni, Goethe trebuia să se slujească în *Divanul occidental-oriental* de mituri orientale. Sfera de legende, imaginea pămîntului și a cerului din islamism și parsism, dogmatica sau etica acestora i-au îngăduit să se înveșmînteze ca pars sau ca musulman, iar lumile acestor două credințe l-au atras pe poet, nu pe gînditor, oferindu-i un nou și fertil domeniu de motive — nu atît de familiar și firesc ca Olimpul antic, dar, tocmai prin depărtarea și culoarea lor, de o valoare poetică similară aceleia avute de Olimp pentru autorul *Elegiilor romane*, deoarece viziunea poetului la bătrînețe era mai puțin plastică, dar, în schimb, vastă, reflexivă, bizuindu-se firesc pe conexiuni decise de înțelepciune. Și în *Elegiile romane* Goethe introdusese Olimpul nu pentru adevărul, ci pentru frumusețea lui, deși, desigur, ceea ce-l făcuse să considere că Olimpul e frumos fusese credința sa și felul său de a gîndi. Tot astfel, în *Divanul occidental-oriental*, paradisul cu huriile lui, cu veșnicele lui plăceri senzuale contemplative, este scena potrivită pentru felul de a gîndi al unui Hafiz, iar „viața de dincolo“ nu reprezintă nici în *Divanul occidental-oriental* un domeniu al pedepselor și al răsplăților, o întregire morală a vieții senzuale de pe pămînt, ci eternizarea, amplificarea, replica transfigurată a vieții pămîntești. Exprimîndu-se prin simbolurile mitului oriental, credința lui Goethe rămîne doar transfigurarea convingerilor și a instinctelor sale pămîntești, iar dacă în paradisul său occidental-oriental stăpînește Allah, dacă acest paradis apare,

în sens oriental, ca fiind voința și creația unui Dumnezeu unic și nu sfera de acțiune și lăcașul mai multor zei, el reprezintă pentru Goethe, în-tocmai ca Olimpul, doar expresia eternității cli-pelor sale frumoase, beatificarea existenței sale pămîntești, o existență cu conținut divin și dreaptă, proiecția în divinitate a formei de existență hafi-ziană, nu sentința judecătorească rostită de un Dumnezeu aflat mai presus de lume asupra unei vieți pămîntești fără conținut divin.

Paradisul lui Goethe nu e decît o nouă alegorie pentru panteismul său, pentru adorarea vieții care, în aspectele ei limitate, este însăși revelația divinității. *Cărții Hafiz*, *Cărții Zuleica* și celor-lalte cărți, exprimînd, respectiv, felul de a gîndi, trăirea, experiența formei sale pămîntești de atunci, pe scurt prezentul și trecutul său, *Cartea paradisului* le adaugă viitorul, care însă — ceea ce constituie o deosebire esențială față de islamul în ale cărui imagini vorbește Goethe — nu e creat sau zugrăvit de cele dintîi, ci date concomitent cu ele, chiar în ele, ca lumina o dată cu soarele : prezentul, trecutul și viitorul sînt trei ipostaze di-ferite ale eternității, care se vădesc prin simțirea, cunoașterea și credința lui Goethe. Faptul că poe-tul a putut să le înfățișeze separat, că a putut să înțeleagă „clipa“, ca element senzorial trecător, ca prezent spiritual și ca eternitate divină — ca punct, cerc și sferă — aceasta e o capacitate spe-cifică doar bătrîneții sale : tînărul Goethe putea să conceapă eternitatea numai ca o clipă trăită senzorial și concretizată numai într-o asemenea clipă, clasicul Goethe putea s-o interpreteze doar ca un chip contemplat spiritualicește ; pentru bătrînul Goethe, clipa și ideea se separaseră și pu-teau fi din nou legate, deveniseră alegorii sen-

zoriale ale unei eternități aflate în afara simțurilor și a noțiunilor, însă reprezentabilă doar cu ajutorul simțurilor și al gândirii. De acêea, tocmai ca om bătrîn poetul se poate sluji de miturile religiilor transcendente, ale cerului creștin și ale paradisului mahomedan, deoarece acestea au devenit acum pentru el cifruri ale tainei sale : eternitatea clipelor, a clipelor sale. În tinerețe nu avusese nevoie de asemenea cifruri, deoarece trăirea și semnificația încă nu se separaseră pentru el, clipa fixată prin cuvinte însemna totodată ceea ce și era : eternitate intensă. În perioada clasică, îi fuseseră îndestulătoare simbolurile care evocau conținutul infinit al lumii limitate prin mijlocirea unui chip, fiindcă pe atunci nu era în situația de a exprima ceea ce depășea fenomenul perceptibil vizual : Olimpul înfățișează limitativ universul ca o trăire vizuală. Bătrînul Goethe însă, reprezentîndu-și trăirile tot în forme vizuale, datorită însușirilor sale naturale, resimțea eternitatea, dincolo de sentiment și chip, ca pe o lege sau un mister suprasenzorial (ceea ce, la Goethe, *nu* e totuna cu : supranatural), care nu puteau fi nici exprimate de-a dreptul liric, printr-o „clipă“, nici descrise simbolic, printr-o figură precis conturată : poetul putea face aluzie la ele doar folosind *mijloacele* acestei lumi reprezentabile prin chipuri, sau, la modul liric, numai prin cifruri, parabole, alegorii. Acesta e motivul pentru care a recurs, ca la ceva foarte potrivit, la miturile religiilor transcendente — cerul creștin sau paradisul mahomedan — care îi conveneau acum într-o măsură mai mare decît Olimpul grecesc ; și în acest caz, poetul trebuia să facă perceptibil pentru fantezia limitată a oamenilor un misteriu suprasensibil (firește, total diferit, sub aspectul

conținutului sufletesc, de modul în care Goethe trăia credința în viața de dincolo). În vreme ce Olimpul întruchipează, ba chiar și este un *mod* de trăire grecesc ridicat pe o treaptă superioară, cerul și paradisul oferă alegoric celor ce cred în ele doar o orientare irealizabilă în lumea aceasta, altfel spus, o viață de apoi reală, nu numai o viață pămîntească ridicată pe planul visului.

Așadar, îndepărtîndu-se de poziția aproape grecească și pămîntă pe care se aflate în perioada călătoriei în Italia, bătrînul Goethe s-a apropiat prin formă, nu prin conținutul trăirii, de religiile pozitive, nu numai în sensul că recunoștea o lume de dincolo existentă pentru aspectele omenești limitate, epuizabile, ci și în acela că avea nevoie de o asemenea lume.

Dar respectiva lume de dincolo nu era totuși pentru el, ca aceea creștină sau mahomedană, o cerință sau o promisiune, o lume aflată în afară de om sau mai presus de acesta, ci una existentă în om ; eternitatea rezida în clipa însăși, iar omul nu se găsea sub stăpînirea legii, ci *era* însăși legea : deosebirea dintre modul în care tînărul și bătrînul Goethe au trăit eternitatea, legea, natura, divinitatea (sau cum s-ar mai putea formula raportul cu fenomenele aflate mai presus de eu) se referea deci nu atît la conținutul acestor fenomene mai presus de eu, cît la forma sub care le putea cunoaște și descrie. Organele lui de simț, de văz, de cunoaștere s-au schimbat în cursul anilor, în consecință s-a modificat, desigur, și imaginea obiectelor percepute de aceste organe, îndată ce o proiecta în afară. În tinerețe, Goethe și-a putut descrie universul mai deplin, în perioada clasică mai rotunjit decît la bătrînețe : din acest motiv, forța artistică propriu-zisă pare în primele

două perioade superioară aceleia din creațiile de bătrînețe, care sînt alegorice, ceea ce se tălmăcește prin faptul că poetul își exprima conținutul mai mult aluziv, prin cifruri, decît prin întrupări concrete. Noi însă intuim că bătrînul Goethe cunoștea un univers mai nemărginit, în genere imposibil de exprimat prin simboluri, a cărui descriere deplină depășea, ca și mistериile divine, puterea omenească, un univers pe care trebuia fie să-l evoce aluziv, ca vizionar sau înțelept, prin alegorii, în forme artistice rigide, așadar insuficiente, fie să-l lase neexprimat : tocmai dezvăluirile cele mai profunde ale bătrînului Goethe sînt înconjurate de o zonă sensibilă de cunoștințe despre univers trecute sub tăcere, fapt care le face mai tulburătoare și le ridică la un nivel mai înalt față de operele sale de artă clasice.

Din motive ce pot fi puse pe seama forței sale plastice sau pe seama universului său, universul bătrînului Goethe nu mai putea deveni *image* într-o operă pur artistică : marile sale opere de bătrînețe sînt destăinuiri de nivelul cel mai înalt, dar totodată forme medii între creație și aforism : alegorii.

Transformarea unui *univers* într-o *image* pur poetică este probabil posibilă numai pentru acele epoci și pentru acei oameni care văd orice trăire încă în mod naiv, reprezentîndu-și astfel infinitul doar prin analogie cu spațiul vizibil, epoci și oameni la care capacitatea de a vedea și posibilitatea de a înțelege încă nu s-au separat. Shakespeare este ultimul care a reușit pe deplin să facă aceasta, ultimul asupra simțirii căruia a mai acționat imaginea închisă a lumii din evul mediu și pentru care lumea deschisă nu se ramificase încă într-a-

tîta încît să nu mai poată fi cuprinsă : pentru el, omul era încă nu numai centrul, ci și stăpînitorul lumii, el putea să răzbată cu privirea și voința atît de departe, încît nici „lumea de dincolo“ nu se situa în afara fanteziei sale senzoriale, trebuind astfel să rămînă o simplă noțiune sau o simplă cerință.

Cartea paradisului conține același material ca și *Cartea Hafiz* și *Cartea Zuleica*, poeziile din ea sînt concepute cam în aceeași tonalitate și în același ritm, reflectînd o temperatură sufletească egală cu aceea din proslăvirea stărilor pămîntești existentă acolo. La Goethe, lumea de dincolo nu se deosebește de lumea lui de aici prin esența, ci doar prin raportarea ei ; poeziile din *Cartea paradisului* semnifică ceva în plus față de poeziile din *Cartea Hafiz* și *Cartea Zuleica* și-și dobîndesc înțelesul nu din cele descrise, ci din cunoașterea acestui lucru rostit sau nu : însăși existența pămîntească, trăită frumos și armonios, constituie valoarea eternă de dragul căreia merita să fie trăită, aceste clipe sînt totuna cu eternitatea — firește, o eternitate care nu e simplă doctrină, ci experiență intimă, pe care o posezi sau nu, care e abstractă, nu transmisibilă altora, dar care poate fi intuită din semne.

Ce-i trecător e doar alegorie

această teză definește *paradisul* din *Divanul occidental-oriental*, asemeni *cerului* din *Faust*. Dar fraza citată are un sens multiplu. Ea spune că toate cele trecătoare sînt doar forme limitate senzorial prin care percepem o eternitate transcendentă. Ne putem mulțumi cu aceste forme de percepere, epuizînd senzorial cele trecătoare, aflînd

în ele eternitatea, fără a o mai căuta în sfere
transcendente :

*Căci deplina zi se cade
S-o gustăm epicureic.*

*Inima nu-și părăsește-obiceiul,
Mai curînd paradisul îl uită.*

Aceasta este poziția cărților despre cele pămîntești : *Cartea Hafiz, Cartea Zuleica, Cartea paharnicului*. Dar experiența mistică, suprasenzorială, pentru care nu există un simbol propriu, poate fi comunicată alegoric prin imaginea celor trecătoare : asta e ceea ce a făcut Goethe în *Cartea paradisului*. Ceea ce în cărțile despre cele pămîntești este simbol al caducității sale devine în *Cartea paradisului* o alegorie a eternității lui, ceea ce e acolo e *expresie* a existenței sale senzoriale devine aici *cifru* al credinței sale suprasenzoriale. În cărțile despre cele pămîntești, o trăire pur senzorială și exprimabilă prin mijloace senzoriale a devenit ca atare poezie, în *Cartea paradisului* trăirea senzorială e legată de una suprasenzorială, văzul, gustul, simțul tactil sînt legate de o *credință* sau de o cunoaștere referitoare la valoarea cea mai profundă a acestor elemente trupești, la semnificația lor eternă. În vreme ce pe pămînt clipele frumoase trăite prin mijlocirea simțurilor au o valoare independentă, în paradis sînt doar alegorii și raportări.

În aceasta nu se află nici vreo devalorizare a simțurilor, nici vreun senzualism pur. Trăirea eternității este în genere accesibilă pentru om numai prin senzorialitatea deplină, prin viața trăită ferm sub imperiul clipei — prin aceasta, transcendența lui Goethe se deosebește principial de cea creștină ;

dar — și aici poetul se ridică mai presus de senzualism — „clipa“, deși premisă necesară a eternității, nu constituie întregul conținut al acesteia : simțurile duc spre eternitate, însă n-o făuresc, sînt conținute în ea, dar n-o cuprind. Cum s-a dezvoltat pentru bătrînul Goethe trăirea eternității din trăirea clipei, separîndu-se de ea, e un misteriu pe care poetul nu l-a exprimat niciodată, ci doar l-a sugerat : în sensul acesta prețuim *Cartea paradisului*, paralel cu părțile finale din *Faust*. Iată cîteva versuri care se apropie cel mai mult de acel misteriu, formulînd prin teze ceea ce nu putea fi descris prin simboluri :

*Cînd dintre clipe-mi dă fiori oricare,
De ce să-ntreb cît o să țină oare !*

*Huria : Și totuși uneori ți-e gîndul dus,
Se vede lesne, fără să-mi fi spus.*

★

*Dacă-n paradis se poate
Tot cinci simțuri a avea,
Sigur le voi concentra
Într-un singur simț pe toate.*

★

*În poala mea, la inimă eu țin
Făptura cerului, și de nimic nu-mi pasă ;
Și cred în paradis acum deplin,
Că-n veci aș săruta pe-a mea frumoasă.*

Poeziile despre ceea ce există în paradis (sa-voarea anticipată, bărbați drepți, femei alese, animale privilegiate) din prima grupă a *Cărții para-*

disului înfățișează nu numai viziunea concretă a lumii de dincolo, a eternității, conturată alegoric prin elementele vieții pămîntești, ci și scara de valori sufletești, exigențele impuse de divinitate oamenilor, care trebuie îndeplinite pentru ca aceștia să poată cunoaște și ridica lumea de-aici la nivelul celei de dincolo. Prin însăși imanenta scară de valori a imaginilor, acestea se și deosebesc de cărțile despre cele pămîntești din *Divanul occidental-oriental*. A doua grupă de poezii din *Cartea paradisului*, dialogurile dintre Poet și Hurie (*Intrare, Răsunet, Iubirea ta, sărutul tău mă farmecă..., Din nou mi-apuci un deget...*) tratează nu despre valoarea vieții pămîntești în genere, ci despre valoarea divină a principalei trăiri omenești : despre dreptul iubirii la paradis, despre sensul etern al iubirii pămîntești. Și în acest caz, cele senzoriale, trecătoare sînt o alegorie nu numai pentru trăirea perenă, ci și pentru valoarea eternă. *Cartea paradisului* întregește *Cartea Hafiz* și *Cartea Zuleica*, tocmai prin stabilirea liric-rațională a valorii, și anume grupa întii completează *Cartea Hafiz*, a doua grupă, *Cartea Zuleica*. Paradisul nu e doar un imperiu al existenței, ci și un imperiu al valorilor.

Ultimele trei poezii din *Cartea paradisului* nu formează o unitate interioară. *Superior și suprem* este o fundamentare și o interpretare poetică a întregii cărți, o expresie a nevoii sufletești de a zugrăvi un paradis și o indicație că toate imaginile senzoriale exprimă gînduri mai înalte. Poezia finală, *Noapte bună*, este un rămas bun pe care cineva ce și-a cîștigat eternitatea pe pămînt îl adresează semenilor săi pămînteni aflați încă în afara veșniciei. Legenda despre somnoroși aparține de fapt *Cărții parabilelor* și a fost desigur încadrată

în *Cartea paradisului* numai din cauza lungimii ei : legenda tratează mai puțin despre paradis, cît despre veșnicirea oamenilor „drepti” în lumea pămîntească, despre anularea timpului (încă nu despre transformarea lui în eternitate), despre o minune unică, nu despre legea veșnică a divinizării, dar împletirea aprecierii de valoare cu alegoria justifică și introducerea acestei poezii în *Cartea paradisului*.

Cartea parabilelor stă față de *Cartea maximelor* și *Cartea reflecțiilor* într-un raport similar aceleia dintre *Cartea paradisului*, pe de o parte, *Cartea Hafiz* și *Cartea Zuleica*, pe de alta ; ea conține în alegorii metafizica experiențelor comunicate în celelalte două cărți sub formă de maximă sau sentință : sensul divin al existenței și al aspectelor pămîntești. Și în acest caz, un conținut identic este situat într-un raport nou, în raport cu divinitatea. Paralelismul cărților a devenit posibil prin dubla atitudine a bătrînului Goethe față de clipele sale frumoase, situație în care atitudinea tînărului și a clasicului Goethe nu e anulată, ci inclusă : a considera clipa frumoasă drept un univers, sau a se resemna conștient în ea, interpretînd-o ca pe o alegorie trecătoare a eternității, așa cum și *Faust* conține îndemnul :

Stînd ferm, aici în juru-i să'privească,

dar și concluzia contrarie :

Ce-i trecător e doar alegorie.

Rezultate ale primei atitudini sînt exprimate în *Cartea maximelor* și *Cartea reflecțiilor*, aplicații ale celei de-a doua în *Cartea parabilelor* — în ambele cazuri doar ocazional și întîmplător, nu cu

intenția de a face din ele teme centrale, tratate integral.

Am văzut în paragrafele dedicate *Cărții paradisului* de ce conținutul metafizic al experiențelor pămîntești, care-au putut fi formulate ca învăță-turi și gînduri în maxime și reflecții, nu puteau fi sugerate decît prin alegorii și cifruri. Așa cum întregul paradis era o alegorie forțată pentru ansamblul științei lui Goethe despre Dumnezeu, tot astfel fiecare dintre parabole e o alegorie pentru una dintre relațiile divinității cu lumea empirică. Și aici vom reaminti că stilul încărcat de flori, imagini și ornamente din *Divanul occidental-oriental* nu este doar consecința întîmplătoare a anumitor întîlniri și stimulente literare, ci un stil care corespunde în mod necesar cu starea interioară a lui Goethe, din acea vreme. Așa cum, în ansamblu, poetul a abordat Orientul atunci cînd acesta a putut deveni o alegorie pentru lumea lui, tot astfel s-a întîmplat și în amănunte, atunci cînd cunoașterea și privirea sa n-au mai fost identice, după modul grecesc, ci separate, după modul oriental. Stilul oriental, de la creația poetică cea mai valoroasă pînă la țesătura de covoare, este decis de nevoia de a îmbina, și tocmai această nevoie, străină lui Goethe în perioada de „Furtună și avînt“, ca și lui Goethe artist plastic, apare la bătrînul Goethe.

Printre cele trei cărți cu conținut religios din *Divanul occidental-oriental* se înscrie *Cartea par-sului*, cu *Testamentul credinței vechilor perși*. Împrumutînd din mitologia islamică alegoriile pentru viața pămîntească a *sufletelor* și trăirile lor, înțelese ca fenomene de esență divină, Goethe a găsit în cultul etic al naturii practicat de parsism, în morala cosmică a zoroastrismului, derivată din

contemplarea naturii sau implicată în natură, reazemul pentru o celebrare religioasă a naturii, celebrare care a apărut în cadrul islamismului propriu-zis doar ca recuzită, ca ornament și material, dar nu ca forță, lege sau valoare independentă. Ca și în islamism, în cărțile islamice din *Divanul occidental-oriental* e vorba numai despre om și despre oameni, despre trup și suflet, ca și despre Dumnezeu ; lumea e aceea locuită de oameni ; regiune cunoscută, cultivată, natura apare numai prin foloasele pe care le aduce, sau ca podoabă, ca alegorie ori atmosferă. E destul de ciudat că, într-o astfel de carte a recoltei, panteismul lui Goethe s-a mulțumit să apară numai ca panantropism sau panpsihism, ca o divinizare a vieții în forme doar omenești, câtă vreme omul era pentru el în primul rând un simbol al naturii, iar natura un simbol al omului, nu numai un oarecare centru și material ! Religia persană, orientală prin atmosferă ca și islamismul, era mai apropiată prin conținutul ei de credința lui Goethe ; în vreme ce poetul putea folosi paradisul și cerul doar ca alegorii, pământul și soarele parșilor formau o lume din propria lui lume : singura poezie din *Divanul occidental-oriental*, prin care, îndreptățit de mitul corespunzător, a putut celebra natura, ca revelație a divinității sale și lege a sufletului său, izvorăște mai din plin și mai viguros decât poeziile despre paradis. Firește, poetul a trebuit să dea altă interpretare dualismului parsic, reprezentat printr-o lume radical bună a luminii și o lume radical rea a nopții, tălmăcind-o printr-o luptă purtată de forța creatoare iluminată împotriva materialului care opune o rezistență lipsită de simțire. Totuși, aici el nu vorbea alegoric și nu putea folosi o mitică lume de dincolo ca alegorie pentru

valoarea eternă a vieții sale pămîntești : a cuprinde în aceeași viziune forțele pămîntești creatoare și forțele morale ale omului, legile naturii și legile morale, a deriva din natură binele, obligațiile, acțiunile de îndeplinit era ceva în genere potrivit pentru Goethe, iar pentru bătrînul Goethe, pentru autorul *Afinităților electice*, ceva ce devenise o atitudine conștientă, o teorie exprimabilă. *Testamentul credinței vechilor perși* este o proslăvire panteistă a naturii în aceeași măsură ca imnul *Ganymede*, dar natura divină nu este aici doar o forță întunecată care ne cuprinde și ne pătrunde, ci, totodată, o lege clară, care ne protejează și ne domină. Dacă știm cum e natura, știm nu numai cum sîntem și cum trebuie să fim, ci și ce obligații avem.

Dacă paradisul mahomedan e o alegorie pentru valoarea metafizică a existenței omenești, natura, pămîntul și soarele parsic sînt simbolul *legii* acestei existențe. Poezia respectivă e un imn religios, nu o descriere mitică. Pornind de la o situație fictivă — un pars sărman își ia rămas bun de la ultimii săi protectori — Goethe își dezvoltă evanghelia sa : sfințirea pămîntului prin activitatea omenească. Avîntul sărbătoresc al mesajului este dat prin însăși această situație unică în întreg *Divanul occidental-oriental* : privirea aruncată asupra umanității și pămîntului de pe pragul morții, de pe puntea spre veșnicie, cînd omul se înalță sau se scufundă conștient într-un univers cunoscut ori necunoscut, cînd îi „vin gînduri, pînă atunci de negîndit, care coboară asemenea unor demoni fericiți pe culmile trecutului, iluminîndu-le“. Este momentul căderii în extaz, dar fără extaz, al iluminării fără visare, al ușurinței fără beție, adevărata stare potrivită pentru testamentul

unui profet căruia divinitatea i s-a relevat printr-o înfriurile lentă și printr-o apariție cotidiană, nu printr-o bruscă inspirație supranaturală.

Și aici, religia lui Goethe se manifestă prin alegerea clipei când își transmite testamentul și prin starea de spirit cu care își ia rămas bun de la viață. Moartea însăși e pentru el clipa iluminării și totodată a proslăvirii vieții. Cel ce pleacă — un biet om, bolnav, nevoiaș, care n-a avut pe lumea aceasta altceva decît viața și contemplarea creației — binecuvîntează existența și pămîntul în-suși. Nimic despre pămînteasca vale a plîngerii, nimic despre fericirea cerească, nimic despre Maya¹, nimic despre Nirvana — nu, viața aceasta, în funcțiunea și în aspectele ei vizibile, este divină : „oricum ar fi, e totuși bună viața“, iar cel ce-a trăit-o e veșnic și nu știe a vesti fraților săi nimic mai sfînt decît acest mesaj despre sfințenia celor pămîntești :

*Slujește zilnic, fie truda grea,
Nimic în plus din ceruri n-aștepta.*

Evanghelia lui Nietzsche „Rămii devotat pămîntului“ este anticipată aici, dintr-o prețuire similară a vieții, printr-o tălmăcire similară a motivului parsic, dar sub imperiul liniștii fericite a posesiunii, nu sub tensiunea pasională a năzuinței. „Testamentul“ lui Goethe este expresia clasică a acestei devoțiuni față de lume, *Așa grăit-a Zarathustra*, expresia ei romantică ; dacă cea din urmă e mai emoționantă, cuprinzînd o uriașă cerință și promisiune pentru această lume aflată în pericol și sărăcită, Goethe dă, la rîndu-i, concomitent cu

¹ *Maya* — în religia indiană, creatorea lumii exterioare, aparente. „Vălul Mayei“ este această aparență, care ascunde lumea reală, ideală.

adevărul lui etern, chează senină și imaginea realizării acesteia. *Testamentul credinței vechilor perși* celebrează cultul religiei goetheene, al cărui mit este exprimat alegoric prin cifruri islamice în *Cartea paradisului*. Dacă lumea și viața sînt ca aparență așa de frumoase cum apar în *Cartea Hafiz* și în *Cartea Zuleica* iar ca spirit atît de divine cum apar în *Cartea paradisului*, atunci toate manifestările lor și spațiul în care se manifestă sînt sfînțite : în cazul acesta, clipele pămîntești sînt nu numai trăiri irepetabile, ci și imagini eterne de cult și acte repetabile de cult. Firește, *Cartea parsului* nu celebrează momentele unice, izolate, care apar în *Cartea Zuleica* și *Cartea Hafiz* ca trăiri și stări de spirit pămîntești, iar în *Cartea paradisului* ca valori divine, ci izvorul comun al tuturor aspectelor individuale frumoase și divine, *Cartea parsului* slăvește nu numai darurile acestor clipe, ci și exigențele impuse de ele : religia goethenă nu e doar contemplarea hedonistă a revelației divine, adică a vieții omenești și a naturii, ci și celebrare activă, pentru ca revelația să se mențină, să se înnoiască, să se amplifice din ea însăși, în folosul umanității.

Cărțile despre credință din *Divanul occidental-oriental* încadrează conținutul cărților despre viață, iubire și băutură, ca și pe acelea ce conțin aforisme critice, iar tocmai pentru că le încadrează, formîndu-le bolta, le dau o altă înfățișare și un alt înțeles : abia ele rotunjesc *Divanul occidental-oriental*, iar ceea ce în celelalte cărți tinde spre exterior, ca niște raze pornind dintr-un centru, capătă datorită lor consistența unei sfere. Pămîntul lui Goethe și cerul lui alcătuiesc o unitate, au același centru și se condiționează reciproc, aidoma conținutului și suprafeței unei sfere. *Cartea parsului* de-

finește trecerea de la pământul lui Goethe în cerul său, ba chiar unitatea lor.

Corespunzător conținutului, stilul poetic al *Divanului occidental-oriental* este tot o unitate realizată din elemente diverse ; vom trece în revistă pe scurt caracteristicile principale ale acestui stil — caracteristicile distinctive ale întregii lui creații de bătrînețe și cele specifice orientalismului său. Am arătat în altă parte care sînt temeiurile sufletești datorită cărora s-a „orientalizat“ Goethe și de ce limbajul oriental, constînd în aglomerarea prin alăturare a unor imagini, a putut deveni bunul său propriu. În notele la *Divanul occidental-oriental* anexate la capitolul, intercalat, despre poezia orientală, în special acolo unde tratează „trecerea de la tropi la alegorii“, Goethe a indicat limita pînă la care limbajul imagistic oriental e accesibil unui poet occidental : anume numai pînă acolo unde imaginea are un caracter vizual, pînă acolo unde între alegorie și termenul comparat există un raport oricum reprezentabil, pînă acolo unde alegoria nu e întrebuintată independent, adică fără referire la termenul comparat, ca pată de culoare fără sens, sau ca mecanism abstract. În paragraful respectiv, Goethe dă cîteva exemple care ilustrează capacitatea orientală de a separa și înnoda arbitrar noțiunile și imaginile vizuale, de a lega orice imagine vizuală cu orice noțiune, deoarece în Orient fantezia nu e controlată de ochi și gîndirea nu e controlată de rațiunea ordonatoare.

Niciodată fantezia lui Goethe nu s-a îndepărtat de capacitatea de a vedea și de rațiunea sa într-afacută, încît să cadă în orgia alegorică orientală. Dar utilizarea de reprezentări plastice ca cifruri abstracte, fără o raportare precisă la vizualitate, este în *Divanul occidental-oriental* mai mult orientală

decît occidentală, fapt posibil numai pentru gîndirea alegorică a *bătrînului* Goethe. Orientale sînt utilizarea — fireşte restrînsă — a gazelului, apoi aluziile multiple la obiecte, obiceiuri, evenimente, oameni din Orient şi folosirea unor nume şi titluri orientale. Cu aceasta, însă, influenţa stilistică orientală asupra *Divanului occidental-oriental* s-a epuizat, iar îndeosebi aluziile şi numele aparţin mai mult materialului decît formei. Orientul cunoscut prin europeni era, de altfel, occidentalizat, neîngăduind aproape nici o altă influenţă stilistică în afara unor detalii de formă. Abia Rückert a dat, ca traducător, atît cît era posibil într-o altă limbă, o imagine oarecum vrednică de încredere a *tonului* poezilor orientali, ori tocmai tonul interesează. În acest şens, stilul *Divanului occidental-oriental* este determinat nu atît de către trăirea livrescă orientală a lui Goethe, cît de starea sufletească a bătrîneţii sale, pentru care veleităţile orientale nu sînt decît un fenomen secundar.

Cu două excepţii ce vor fi analizate mai departe, trăsătura comună a tuturor poeziilor din *Divanul occidental-oriental*, de la versurile în formă veche şi pe jumătate prozaice, pînă la imnurile atotcuprinzătoare, de o altitudine celestă, este distanţa ce există între conţinutul trăirii şi conştiinţa celui ce-l descrie, luciditatea sau „seninătatea“ spiritului, care aruncă un fascicol de lumină pînă şi asupra fondului sufletesc celui mai 'obscur, scoţîndu-l la vedere, înălţîndu-l. Nu există aproape nici o poezie, în care simţirea să devină de-a dreptul cuvînt, să se întrupeze prin limbă ca în lirica de tinereţe şi de maturitate a lui Goethe : mai înainte de a se exprima prin grai, sentimentele trebuie să devină cunoaşteri ale spiritului ce stă de veghe, să fie interpretate, înseriate şi îmbinate. Aici, sen-

timentul, reprezentarea, spiritul nu sînt concomitente și nici nu se dezvoltă unul din altul, ci se află față în față și se reunesc ulterior. Așa se explică alternanța de didacticism liric și de lirism didactic a acestor poezii, dintre care nici unul nu este expresia nemijlocită a simțămîntului, dar nici teorie abstractă, cu excepția cîtorva aforisme și reflecții. Așa se explică îmbinarea alegorică de sentiment și imagine, de sentiment și învățătură, de imagine și învățătură. Așa se explică apropierea mai mare dintre stilul poetic al bătrînului Goethe și proză : mai toate aceste poezii sînt în aceeași măsură rostite și cîntate, neavînd un limbaj poetic propriu, ci slujindu-se cît se poate de nestingherit de elementele limbii uzuale, chiar de ale limbajului administrativ („sînt dispus a lămurii“), și nu doar în ceea ce privește lexicul, ci și sintaxa, care se bazează pe o vădită distanță dintre vorbitor și auditor, pe recunoașterea existenței unei zone libere de sentimente aflată între conținutul ce trebuie exprimat, indiferent care ar fi acesta, și formă. Dacă și *Cartea maximelor* și *Cartea reflecțiilor* conțin versuri care sînt de fapt proză rimată, măsura și ritmul din celelalte cărți nu sînt nici întîmplătoare, nici arbitrar. Deși patronat integral de reflecție, *Divanul occidental-oriental* nu este în privința conținutului o reîntoarcere la poezia didactică raționalistă, iar în privința formei o reîntoarcere la folosirea raționalistă a unor tipare metrice date. Creația poetică a bătrînului Goethe este o pătrundere, o explorare, o selectare, o interpretare în lumina spiritului a unui fond obscur al vieții ; poezia didactică raționalistă își are originea tocmai în nerecunoașterea, în ignorarea unui asemenea fond și se hrănește numai

din ceea ce poate fi cunoscut, gîndit, în vreme ce și gîndirea lui Goethe se alimentează cu devoțiune din însuși acest fond al vieții, chiar după ce ea s-a detașat, devenind independentă de poet. Și tocmai din acest fond al vieții, din valurile acestei mări întunecate provin cu necesitate ritmurile și metrica poeziei bătrînului Goethe, în vreme ce absența unui asemenea fond involuntar transformă orice metrică într-o travestire a prozei, ca în cazul raționalismului.

Proza este o comunicare lipsită de acea constrîngere ritmică ce rezultă din mișcarea proprie a sentimentelor, a vieții supra- sau subpersonale, supra- sau subraționale. Poezia rațională pre-goetheană e o constrîngere metrică lipsită de unica motivare a acesteia : tocmai acea mișcare întunecată a vieții. Nota specifică a poeziei de bătrînețe a lui Goethe, în special a poeziei din *Divanul occidental-oriental*, constă în *contrabalan-sarea*, în echilibrul dintre mișcarea și elasticitatea involuntar ritmică, supraprozaică, rezultată din sentiment, pe de o parte, și rigiditatea prozaică, rezultă din conștiința care face aplicații didactice, constatative, utile. Căci așa cum orice poezie autentică este, în temeiurile ei cele mai profunde, independentă de intenții și aplicații utilitariste, tot astfel orice proză autentică este imaginabilă numai raportată la auditori, avînd așadar scop și adresă. *Divanul occidental-oriental* a fost scris dintr-o necesitate adîncă impusă de o viață în mișcare, mai întîi pentru un ascultător, anume pentru propriul spirit, iluminat și reflexiv, al lui Goethe, apoi, într-un sens mai larg, pentru un public ideal. Versurile acestui *Divan occidental-oriental* sînt totodată poezie involuntară și proză voluntară nu

numai pentru că Goethe a vrut să se despovăreze, să se exprime, ci și pentru că a vrut să se *asculte*, pentru că el era viață întunecată și spirit iluminat — nu ca odinioară unite, ci concomitente, dar reprezentând o dualitate : cel dintâi auditor al vieții sale, propriu-i spirit, a pîndit revărsările vieții lui, punîndu-și pe ele pecetea, notînd un *vidit*¹, mai înainte de a le îngădui să se manifeste în afară. Anterior, poetul a scris poezii fără a ține seama de acest ascultător, acum întreaga sa viață trecea prin cenzura restrictivă a spiritului său.

De aici provine sinteza unică dintre avîntul sacru și întunecat, cutezător și neîngrădit, de o parte, și rigiditatea marmoreană, afectată, aproape prețioasă, care constituie stilul de bătrînețe al lui Goethe — doar un alt indiciu al bătrîneții sale tinerești — îmbinarea (nu unitatea) libertății clocotitoare, amețitoare, cu ceremonialul didactic, a singurătății lirice cu sociabilitatea retorică, a autodespovărării involuntare cu comunicarea conștientă, a transformării în cuvînt cu utilizarea cuvîntului. Toate gradele lirismului (adică ale autoexprimării involuntare), de la fredonarea, murmurul, zîmbetul ușor al plăcerii tihnite, pînă sus, la contopirea tunătoare cu armonia sferelor, se întîlnesc aici, încrucișîndu-se în multiple feluri, cu toate gradele retoricii (adică ale vorbirii cu anume scopuri, adresată unor auditori), de la bătaia familiară pe umeri și îndemnul autoritar, pînă sus, la solemna sentință profetică — din aceste combinații nesfîrșite între gradele, numeroase ca atare, a două serii diferite de exprimare rezultă bogăția și policromia stilistică a acestei opere. Aici ai nevoie mai mult decît

¹ A văzut (lat.).

la alte poezii ale lui Goethe să-ți ascuți auzul pentru subtonuri. În lirica de tinerețe a poetului, când erosul și logosul formau o unitate încă ne-sectționată, orice trăire își vădea ponderea și profunzimea în tonul și stilul însuși ; aici, în *Divanul occidental-oriental*, Goethe a spus adesea lucruri profunde într-o formă ușoară, ascunzându-și adîncimea sub suprafețe netede, scînteietoare, fie din intenția de a realiza o atmosferă de taină, fie din plăcerea de a se juca sau de a stăpîni cu o măiestrie deplină, suverană, lucrurile și formele. Această constatare se aplică mai ales *Cărții paharnicului*, *Cărții nemulțumirii* și *Cărții parabolilor*. În multe poezii, unul dintre efectele „retorice“ (nu în sensul vulgar, ci în acela al terminologiei științifice) constă în ușurătatea, chiar superficialitatea expunerii, în tonul de parodie, ca și când poetul s-ar juca nepăsător cu autoritatea pe care nu și-o poate pierde, ba chiar ca și când i-ar cere cititorului să-l accepte oricum ar fi, fie și atunci când nu-și impune nici un efort. Conștiința demnității sale intangibile pe care nu o poate anula prin nimic, ironia socratică și chiar zîmbetul de Mefisto față de emul plutesc ușor deasupra multor poezii, autorizîndu-l să se adreseze altora ca și când aceștia nici n-ar exista, sau s-ar afla acolo numai pentru plăcerea lui : în așa fel, încît ceea ce îl face să iasă din singurătatea lirismului pur, prezența unor auditori, l-ar readuce totodată în singurătatea spiritului aflat mai presus de ascultători și inaccesibil în straturile sale cele mai adînci. Poetul trebuie să vorbească din singurătatea plină de taine și, iarăși, să tacă în imperiul singuratic al tainelor. În spațiul intermediar se află cuvîntul, care e cînd învățătură, cînd izbucnire, cînd joc,

cînd mască și care, răzbătînd prin sfînta sfială a inimii și prin senina ironie a spiritului, trădează pentru ascultătorul sagace prezența unei taine, fără a-l iniția în ea. Tocmai pentru că poeții sînt în zadar discreți și pentru că poezia este prin ea însăși o trădare, poetul se îngrijește ca trădarea să redevină taină, ca fiecare să afle din taină numai atît cît poate fi rodnic pentru el, în sfîrșit ca respectul față de taina întregă să nu fie uitat : căci apărarea tainei constituie una dintre îndatoririle educative ale vizionarului, în aceeași măsură ca și luminarea spiritelor.

În felul acesta, aproape întreg *Divanul occidental-oriental* e dominat de tensiunea dintre ceea ce *trebuie* să cînte și ceea ce *vrea* să spună, sau să tăinuiască Goethe. Numai în două poezii această tensiune e înlăturată, erosul și logosul recompun o unitate și spiritul redevine sînge (nu ca în lirica de tinerețe a lui Goethe, unde sîngele se transformă în spirit), iluminarea unei emoții încercate în singurătate nu mai cunoaște nici un auditor și se supune exclusiv nevoii de a cînta : *Dor fericit* și *Regăsire*. În aceste poezii sînt nimicite toate elementele retorice, poetul nu se mai adresează nimănui și nu mai are în vedere pe nimeni, privirea lui îndreptîndu-se exclusiv spre cele două taine primare ale eului : cum se reînnoiește acesta prin moarte și cum devine o lume prin iubire. Ambele poezii sînt declanșate de sentimente intense : o durere nimicitoare și o bucurie care ferește, vegheate însă de o *înțelepciune* desăvîrșită, dar nu una care iradiază dintr-o trăire izolată, ca în tinerețea lui Goethe, sau care plutește deasupra trăirii ca o independentă cunoaștere universală, ci e reimplicată în emoție, pînă la a forma cu ea o unitate

de nedeşfăcut. În poeziile acestea renaşte impetuo-
zitatea tinereţii, un lirism pur al trăirii, aşa cum ar
fi putut fi conceput, dar nu de un tânăr, în perioada
lui *Ganymede* şi a *Suferinţelor tânărului Wer-*
ther. Autorul lor trebuia să fi parcurs şi cunoscut
universul : dacă în operele de tinereţe menţionate
ne impresionează extinderea unui eu pînă la di-
mensiunile lumii, în cele două poezii din *Divanul*
occidental-oriental, ne emoţionează năzuinţa unui
spirit vast cît lumea şi cunoscător luminat al lumii
de a se reîntoarce în întunecimea iniţială din care
s-a ridicat. În tinereţe se destăinuie o inimă mare,
pentru care zguduirile proprii devin zguduri ale
universului : lumea e anticipată intuitiv în senti-
mentul creator ; aici, însă, în cele două poezii, lu-
mea a şi fost străbătută de privirile ştiutoare ale
unui bătrîn, iar acesta aruncă înapoi în clipa arză-
toare, ca pe un combustibil, întreaga lui ştiinţă.
Sentimentul nu-şi mai extrage din haos expresia
prin cuvinte, creaţia există de la bun început,
iar limba s-ar putea dispensa de desăvîrşirea
ei, ca să se reîntoarcă la procesul ei de formare.
Farmecul şi fiorul nu mai provin din intuirea
unei lumi proaspete, în devenire, ci din zgudu-
irea unei lumi aflate în deplină lumină şi
orînduială, cucerită în întregime ; taina are în
sine şi în urma ei cunoaşterea totală, în vreme
ce în tinereţe taina vedea această cunoaştere
în viitor, o dezvoltă sau se referea la ea. Noua
revărsare a vieţii întunecate în lumea aflată
într-o lumină statornicită, sau noua scufundare a
lumii iluminate în haosul originar al creaţiei, prin
moarte şi iubire, fac din aceste două poezii, îm-
preună cu *Elegia din Marienbad*, trei minuni tul-
burătoare ale liricii bătrînelui Goethe. În plină
bătrîneţe orientată spre instruirea altora, spre or-

dine, spre acumulare, spre expresia alegorică, extrema periclitate a cosmosului său de către un ultim asalt al haosului i-a oferit încă o dată poetului clipe creatoare tinerești. Căci numai în calitatea sa de creator putea Goethe să transforme din nou în cosmos ceea ce amenința să redevină haos, numai prin deplina vigoare a singelui său, care-i amenința imperiul spiritului, putea să asigure integritatea acestui cosmos. Tinerețea și bătrânețea se aflau aici angajate în luptă, anulându-se una pe alta ! În restul *Divanului occidental-oriental*, avîntul temperat al forțelor vitale, incapabil sau nedoritor de tensiuni extreme și explozii, se îmbină cu o înțelepciune relaxată, vastă, nepăsătoare, pentru care totul este abordabil, dar care nu-și atinge tainele cele mai profunde. În cele două poezii însă, avîntul și înțelepciunea se năpustesc și se îmbină cu toată vigoarea imaginabilă : Goethe își poate înfrîna viața din ultima perioadă doar cu știința lui profundă, apărîndu-și universul de spulberare și eul de nimicire. De aceea, ambele poezii sînt simultan culmile și împlinirea înțelepciunii din *Divanul occidental-oriental*, chiar dacă le-am privi ca pe o reunire a tinereții cu bătrînețea, a eului cu lumea, sau a imboldului confuz cu știința clară : *Divanul occidental-oriental* se bazează pe echilibrul acestor elemente contradictorii, pe aceste legi contrarii (antinomii), pe alianța lor pașnică sau pe lupta lor periculoasă, iar alianța, ca și lupta, se încheie prin unire, o unire ce se produce în chiar momentul cînd pare posibilă nimicirea totală a uneia sau sfîșierea lor veșnică. Celebrînd moartea și iubirea, misterul ce anulează eul și lumea, Goethe își afirmă încă o dată eul și universul, reunindu-le.

LIRICA DE BĂTRÎNEȚE

Aceste două culmi ale *Divanului occidental-oriental*, culegere în care Goethe n-a încadrat, ce-i drept, cantitativ întreaga lui lirică de bătrînețe, dar a prefigurat-o ca modalitate — numai *Elegia din Marienbad* cucerește încă un nou domeniu al conținutului și al formei aflată mai presus de *Divan* — sînt totodată culmi ale liricii didactice cosmice, pe care poetul a adunat-o în ciclul *Dumnezeu și lume*, reluînd aici și poezia *Regăsire*, ca una ce nu putea lipsi din ciclu. Printre poeziile din această nouă culegere, *Regăsire* este singura care dă o autodescriere ritmică a trăirii, care e sorgintea *înțelepciunii* celorlalte : cu excepția ei, poeziile din sumar au trăirea doar drept premisă și conțin, în forma unor cugetări, alegorii sau aforisme, sedimentarea proceselor sufletești prin mijlocirea cărora Goethe s-a deprins să vadă în univers o ingenioasă îmbinare omenească de forțe divine, legi în mișcare, unitate manifestă sau aspecte diverse. Poeziile respective prezintă obiectele aflate în lumină, nu iluminarea însăși, rezultatele, nu actul dezvăluirii, ca *Dor fericit* sau *Regăsire*.

Organizîndu-și definitiv operele complete, Goethe a dat ciclului *Dumnezeu și lume* un titlu corespunzător în intenție întregului sumar, dar nu tot ceea ce a adunat el aici aparține unei *singure* specii, avînd aceeași poziție și altitudine, sau măcar același ton și formă : avem a face cu un titlu dat de nevoie, dintr-o obligație redacțională ocazională, și nu ales sub imperiul unei viziuni lăuntrice comune, fiind deci tot atît de neutru ca și titulatura celorlalte grupări stabilite pe baza unor criterii materiale, biografice, metrice sau chiar editoriale,

atunci cînd s-a văzut în fața obligației de a înmagazina într-o oarecare ordine recolta incomensurabilă a unei creații de peste șaizeci de ani.

O grupă unitară o constituie poeziile care celebrează universul-Dumnezeu (nu forțele și fenomenele ce se referă fiecare în parte la Dumnezeu sau la lume, chiar dacă aceste forțe și fenomene ar fi cuprinzătoare cît natura și viața în întregul lor), și anume le celebrează ca pe un ansamblu perceptibil prin simțuri și interpretabil prin rațiune, un ansamblu în care trăiește și există omul : *Proemion*, *Sufletul lumii*, *Unul și totul*, *Cuvinte străvechi*. Oarecum aceleași sfere îi aparțin, deși Goethe nu le-a încadrat aici, *Regăsire*, apoi corurile îngerilor din *Prologul la Faust*, *Testament* și xenia *Cînd în infinit același...* Toate acestea reprezintă formulările cele mai succinte ale concepției despre lume a lui Goethe — luînd expresia „concepție despre lume“ în sensul ei original, anume acela de imagine a lumii, de reprezentare a lumii, sau în sensul derivat (generalizat astăzi în scris) de înțelegere a lumii, ca sumă a ideilor fundamentale (a principiilor) în lumina cărora se încearcă a se înțelege existența și înfățișarea lumii așa cum este.

Aceste poezii se deosebesc una de alta prin gradul mai mare sau mai mic de abstractizare : *Sufletul lumii*, *Regăsire*, chiar și corurile îngerilor din *Prologul la Faust* redau mai mult imaginea lumii, celelalte mai mult interpretarea lumii, ceea ce nu însemnează, firește, că se poate trasa între ele o graniță precisă. Căci viziunea lui Goethe include în ea atît interpretarea cît și punerea în ordine ; spațiul și imaginea nu sînt la el doar o impresie pasivă receptată din exterior de simțuri, ci o acțiune și o funcție creatoare a spiritului. Dar noțiu-

nile sale sînt mai puţin construcţii independente de simţuri şi de impresiile primite de ele, cît, mai ales, imagini sublimite, abstractizate, cifruri, semnificaţii pe de-a-ntregul *spiritualizate* şi în cele din urmă independente, pentru nişte conţinuturi intuitive bogate în substanţă senzorială, aşa cum literele, fiind la început imagini, au devenit treptat semne fără valoare figurativă, aşa cum însuşi cuvîntul *sens*, care însemnează scop, cauză, valoare abstractă a unui lucru, indică originea sa senzorială¹. Noţiunile şi teoriile lui Goethe sînt acţiunea şi funcţia spirituală, devenite independente, incluse ca elemente creatoare de spaţiu în orice concepţie, în orice imagine, ba chiar datorită cărora impresiile senzoriale se constituie în concepţie şi imagine.

Sufletul lumii conţine aceleaşi idei ca *Regăsire*, motiv pentru care, în *Dumnezeu şi lume*, Goethe a pus ambele poezii alături. Tema lor este preschimbarea în univers a eului prin iubire : cosmogonia erotică. Unirea dintre bărbat şi femeie, o trăire sufletească, este totodată indiciul, începutul şi desăvîrşirea procesului cosmic prin care lumea ia fiinţă şi devine vizibilă, cu alte cuvinte ale procesului prin care se constituie *imagea* umană a lumii. În iubire cercul vieţii se închide, în ea sufletul viu al lumii, care e forţă originară necreată, dar creatoare, fără chip, cunoaştere şi imagine concretă, devine conştiinţă, imagine, propria sa imagine simbolică. În *Regăsire*, Goethe a pus la început, mai exact în centru, această creare a lumii, această constituire a imaginii lumii (şi această transformare a lumii într-o imagine) prin iubirea omenească, văzută ca o trăire comunicabilă, din care dezvoltă geneza, din care iradiază sfera tu-

¹ În germană, *Sinn* însemnează şi *simţ*, şi *sens*.

turor fenomenelor, resimțind și celebrînd sufletul universului în sufletul omenesc, în propriu-i suflet emoționat, plin de dor : la început a fost iubirea pe care o trăiește el acum și datorită căreia ia ființă universul ce se desăvîrșește și se reînnoiește în cei ce iubesc.

În *Sufletul lumii*, universul, cu toate regiunile lui, există de la bun început, volumul și suprafața sferei sînt date, iar sufletul universal ce-o răzbate, dar care încă nu e umanizat, îl însoțește pe contemplator, pornind de la suprafață, prin zonele mereu mai restrînse, mai dense, mai calde, pînă la centrul-om, în care acest suflet al universului se desăvîrșește și devine etern. În *Regăsire*, Goethe celebrează preschimbarea în spațiu a omului care iubește, în *Sufletul lumii* preschimbarea spațiului animat în om, chiar în iubire. În prima e proslăvit cosmosul luat ca un principiu sufletesc, în a doua, așa cum o artă și titlul, sufletul luat ca un principiu cosmic. *Regăsire* derivă liric dintr-o zguduire sufletească, *Sufletul lumii* derivă didactic dintr-o contemplare de pe o poziție foarte înaltă. Ambele parcurg spațiul dintre eu și univers, dar pe drumuri opuse. *Regăsire* este amplificarea unui grăunte de jar pînă la intensitatea iluminării, *Sufletul lumii* este concentrarea unei mări de lumină într-un focar. De aceea, în *Regăsire* aflăm vibrația devenirii ca un zbor ce te smulge cu el, iar în *Sufletul lumii* încrederea sublimă într-un univers aflat în siguranță și privirea îngăduitoare, tihnită, aruncată în jos din infailibila înălțime a bolții. În prima poezie, dorul omenesc este azvîrlit cu pasiune în univers, în a doua, repausul universului pus în mișcare de divinitate se înstăpînește în iubirea omenească, făcînd ca aceasta să nu mai apară

ca un fenomen sufletesc, ci ca un fenomen natural.

În ambele poezii, universul e înfățișat în devenire, fie aceasta o devenire dinspre suprafață spre centru, fie invers. În xenia *Cînd în infinit același...* Goethe oferă reprezentarea sferei însăși — „bolta-n mii de fețe” — ca o realitate existentă, dar o existență în mișcare, viziunea simbolică a unei substanțe unice cu cele două atribute ale ei — *extensio* și *cogitatio* —, anularea contradicției dintre veșnica devenire și veșnicul repaus al aceleiași unități :

*Și orice-avînt, oricare luptă etern repaus e-ntru
Domnul.*

Goethe dă noțiunii spinoziene de *extensio* o altă interpretare, văzînd în ea lumea divină ca *devenire*, iar noțiunii spinoziene de *cogitatio* îi dă sensul de *contemplanță*. La Spinoza, *extensio* este spațiul static și totodată mecanic, pentru Goethe aceeași noțiune e reprezentabilă numai ca o devenire organică ; la Spinoza, *cogitatio* este în esență matematic-logică, pentru Goethe, noțiunea respectivă are sensul de contemplare spiritual-senzorială. Devenirea, una dintre formele universului-Dumnezeu, este eterna mișcare ; contemplanța, cealaltă formă, este veșnicul repaus.

Lupta și avîntul cosmic, care sînt eternul repaus întru Dumnezeu, își află alegoria umană prin „durata în schimbare” a vieții omenești, și numai cu acest sens alegoric a putut fi inclusă în ciclul *Dumnezeu și lume* poezia *Durată în schimbare*, care este un cîntec ocazional. Avem a face cu o reflecție lirică asupra relativității trecerii timpului, temă ce dă acestei poezii caracterul unei replici

consolatoare la cîntecele elegiace din tinerețe, care deplîngeau relativitatea clipei frumoase.

Ceea ce în *Regăsire*, *Sufletul lumii*, *Cînd în infinit același...* apare ca *imagine* a unei duble devenirii sau existențe, în *Prooemion*, *Unul și totul*, *Testament* se arată a fi o *lege* și anume o lege în sensul dublu de ceva ce poate fi cunoscut și de ceva ce trebuie să fie corespunzător moralei. Poeziile din urmă constau în învățătură și aplicație, nu în lirism și imagine, de aceea, ca formă, sînt aproape dogmatice. Ele se află la capătul drumului ce duce de la trăirea arzătoare, prin privirea caldă, pînă la noțiunea limpede („limpezită“), drum care începe cu poezia *Regăsire*. Conținutul acestor poezii este tot unitatea cu cîte doi termeni dintre eul-om și universul-Dumnezeu, dar dezvăluie nu esența ambilor termeni luați în unitatea lor, indiferent dacă aceasta apare ca devenire sau existență, ci *relația* lor. *Prooemion* e o invocare a dumnezeului-univers, privit ca o taină incomprehensibilă, revelată omului în reflexul ei colorat, ca un fenomen vizibil care-l înrîurește pe om, care e închis în el, dar nu poate fi cunoscut. *Unul și totul* se referă la legea căreia îi sînt supuse eul și oricare existență individuală : a pătrunde în universul aflat în devenire, a se scufunda în el, a acționa numai ca o formă caducă a devenirii perpetue, care se manifestă prin fenomene izolate, dar care există și se afirmă numai prin nimicirea și crearea acestora. Poezia conține extractul didactic al trăirii fenomenului de caducitate, cu alte cuvinte al relativității clipei frumoase (care e nu numai eveniment, ci și imagine, formă, chip) față de universul în schimbare.

Retractare a acestei poezii, *Testament* este extractul didactic dintr-o altă trăire goetheană, cu

care ne-am întâlnit tot atât de des : valoarea absolută, adică eternitatea simbolică a fiecărei clipe frumoase. Formulările lirice clasice ale celor două trăiri, pe care le-am aflat aici în expresia lor metafizică de înțelepciune didactică dată de bătrînul Goethe, sînt la cel tînăr poeziile *Limite ale umanității* și *Ganymede* ; aceleași trăiri le-am găsit în tensiunile sufletești ale lui Faust și chiar în antagonismul dintre aspirațiile lui Faust și rațiunea lui Mefisto. Recunoașterea metafizică a relativității sau a caducității fenomenului particular și, totodată, a valorii lui absolute, a eternității lui duce și la o cerință etică : să-ți abandonezi eul, să-l sacrifici universului, sau să-l afirmi ca pe un univers conturat, etern și intens. Învățătura extrasă din ambele trăiri poate fi înțeleasă ca lege a naturii și ca lege a moralei : cele două poezii cuprind într-adevăr un „nu se poate altfel“ și un „trebuie“.

Autoanularea personalității în univers și autoafirmarea ei în univers, chiar ca univers, sînt probabil o contradicție logică, dar nu și una sufletească sau poetică, în forma conceptelor duble *Dumnezeu și lume, Unul și totul, Durată în schimbare, Etern avînt și etern repaus* : toate acestea decurg din trăirea amintită și nu fac decît să indice puncte de vedere diferite din care poate fi privită lumea, forme diferite sub care aceasta poate fi descrisă. Universul însuși nu poate fi captat în logică, iar dacă formulele, în măsura în care sînt interpretate logic, se contrazic, pentru că logica e mai restrînsă și mai rigidă decît realitatea, avînd pentru o cantitate nesfîrșită de trăiri doar un număr limitat de semne, trăirile și aspectele vizibile din care acestea sînt extrase se împacă perfect.

Cuvinte străvechi. Orfice tratează despre forțele suprapersonale care decid viața, despre divinitatea cosmică a sufletului omenesc. Aici poetul nu-și propune să descrie tabloul universului și să comunice recunoașterea legilor acestuia, văzute în perspectiva unității sau a universalității, pornind de la om ori de la divinitate, ci să înfățișeze forțele care determină tabloul și din care trebuie derivate legile. În centru, între teoria panteistă a gânditorului și cultul elenistic al zeilor practicat de poetul Goethe, se situează cuvintele străvechi, pătașe la profunzimea celei dintîi, ca și la rotunjirea plastică a celui din urmă; aceste cuvinte străvechi își au originea în zona intermediară dintre speculația filozofică și mitul naiv, din care provin și sentințele vechilor adepți ai orfismului¹, care constituie, istoricește și sufletește, trecerea de la zeii homerici la ideile platonice, sau chiar conceptele aristotelice. Din aceeași zonă situată între gîndire și credință decurg ideile goetheene despre demonism. *Daimon*, *Tyche*, *Eros*, *Ananke*, *Elpis*² nu sînt nici idei pure din filozofia lui Goethe, nici zei puri din fantezia lui, ci demoni alegorici. Faptul că le-a dat nume grecești, că însoțește celebrarea lor cu epitetul „orfic” reprezintă o venerație îndreptățită arătată legendarului întemeietor al acestui gen de sentințe. Orfeu este tipul gîndito-

¹ Considerat ca fiind întemeiat de poetul mitic Orfeu, orfismul, credință religioasă existentă în secolul al VII-lea sau al VI-lea î.e.n. în Grecia antică, se baza pe cultul zeului Dionysos, preconiza dualismul suflet-corp, în care cel de-al doilea era considerat o temniță a celui dintîi. Eliberat din această temniță temporală, sufletul își caută alt trup (metempsihoză).

² *Elpis* — zeița speranței, la vechii greci. Ea singură a rămas în cutia Pandorei.

rului vizionar care proslăvește forțele universului în sentințe de cult cu sens profund, așa cum Homer este tipul creatorului vizionar care le întrupează în chipuri strălucitoare ; așa cum Homer este primul poet mitic european, Orfeu este cel dintâi poet religios european care indică totodată trecerea de la mit la speculație : reflecția asupra *semnificației* cultului prin care sînt venerați zeii.

Sentințele orfice nu mai sînt formule magice, liturgice, bazate în esență pe sonorități și accent, de invocație și alungare a zeilor, nu mai sînt ritual, ci interpretări ale cultului destinate participanților la serbări. Sensul lor este tot atît de important, dacă nu mai important decît ritmul lor. Sentințe de cult sînt și „cuvintele străvechi“ ale lui Goethe, avînd, ca și acelea ale adepților vechiului orfism, rostul de a celebra în formule succinte, sonore, anumite zeitățienerate nu în prezența lor vizibilă, ci în cursul unor misterii de la care lipsesc chipurile acestora, și anume de a le celebra nu prin imnuri de cult (cum sînt doar dezvoltarea liturghiilor și a rugăciunilor) și nici prin epigrame (cum sînt textele votive ale credincioșilor ce mulțumesc sau se roagă pentru ceva), ci prin învățături solemne, prin care cel știutor îi inițiază pe neștiutori.

Pentru sărbătorirea demonilor săi, Goethe s-a folosit de formele moderne, de stanță, deoarece formele antice, suficiente, desigur, pentru operele sale epigramatice, elegiace, epice sau didactice, pentru cele pur plastice sau pur senzoriale, nu i-ar fi fost îndeșulătoare, la fel ca anticul Olimp, pentru conținutul transcendent al misteriiilor bătrîneții sale. Aici avea nevoie de o formă concentrată sub aspect spiritual, bogată sub aspect senzorial și ceremonioasă, iar el a găsit-o în stanța ariostică,

pe care o mai folosise odinioară scriind *Tainele* : stanța era ceremonioasă prin schema meșteșugită a rimei, bogată sub aspect senzorial prin rima colorată, inexistentă la antici, și concentrată sub aspectul exprimării ideilor prin forma fixă conștind în opt versuri.

Forțele vestite de poet sînt demonii destinului și ai sufletului, nu ai naturii, care, de altfel, apar în *Dumnezeu și lume* aproape exclusiv ca formă suprasufletească a divinității. Pentru Goethe divinitatea era un dumnezeu-natură, nu un dumnezeu-destin, la fel cum universul era universul-natură, nu universul-istorie. De cînd se deprinsese să vadă în natură și destin o unitate, să le venereze ca pe o lege, destinul însuși trebuise să capete trăsăturile naturii, nu invers. Desigur, însă, poetul simte că nu toate întîmplările și trăirile se încadrează pe deplin în această formă ce i se potrivește și pe care o înțelege, iar ideea demonismului pe care niciodată n-a circumscris-o atît de desăvîrșit și n-a formulat-o atît de clar cum a formulat ideea naturii-Dumnezeu, egalează cu recunoașterea destinului-Dumnezeu.

Goethe însuși a mărturisit odată că e în asemenea măsură prizonierul modului său de a-și reprezenta lucrurile, încît, de exemplu, cu toată existența vulcanilor, n-ar putea crede în vulcanism. Tot așa, el a venerat cu multe rezerve destinul, privit ca o divinitate aflată în afara naturii, iar forma venerației sale este sfiala în fața demonismului. Culegerea *Cuvinte străvechi*. Orfice constituie încercarea lui Goethe de a formula și destinul-Dumnezeu ca pe o concepție asupra lumii, ca pe o înțelegere a lumii, așa cum în *Dumnezeu și lume* formulase natura-Dumnezeu, grație înțelepciunii sale extrase din trăire. Poetul încă nu

ajunsesse pînă la o concepție fundamentală asupra destinului, adică a demonismului, pînă la o imagine divină a destinului, care să poată fi cuprinsă într-o operă, ca natura-Dumnezeu în poeziile *Unul și totul* sau *Sufletul lumii* ; dar cunoscuse, devenind conștient de ele, diferite moduri de revelare a destinului în sfera omenească, diverse manifestări în suflete ale factorului demonic suprasufletească. Legea fatală sub imperiul căreia există și capătă ființă entelehia (înrudită cu ideea indiană exprimată prin *karma*¹, anume că însăși existența unui om este și creează un destin) a fost numită pe scurt de Goethe *Daimon* ; apoi, suma întîmplărilor ce n-au fost hotărîte o dată cu noi, care nu ne leagă și nu ne condiționează, a fost numită *Tyche* ; pasiunea fatală, aflată mai presus de noi înșine a fost numită *Eros* ; suma legăturilor exterioare care ne hotărăsc existența a fost numită *Ananke* ; în sfîrșit, anticiparea destinului posibil, care poate fi totodată anularea sau înfrîngerea celui prezent, a fost numită *Elpis*. Poetul ar fi putut adăuga acestor cinci forțe demonice și altele ; din aceeași serie fac parte Frica, întîlnită în alaiul măștilor din *Faust*, apoi, tot din *Faust*, surorile cărunte Lipsa, Grija, Vina, Nevoia, precum și cealaltă soră a lor, Moartea însăși.

În *Divanul occidental-oriental* e prefigurată aproape întreaga lirică de bătrînețe a lui Goethe, sînt reprezentate aproape toate orientările ei, chiar dacă opera aceasta e o unitate în sine, constituită prin trăirea livrescă a Orientului, care a făcut-o să ajungă la un contur definitiv și să devină un ciclu. O asemenea dispoziție sufletească unitară

¹ *Karma* — o lege universală care, conform filozofiei idealiste indiene, determină viața oamenilor în funcție de faptele pe care le-au săvîrșit în încarnări anterioare.

lipsește din lirica de tinerețe a lui Goethe, ca și din celelalte poezii scrise de acesta la bătrânețe, în așa fel că și cea dintâi și cele din urmă au fost adunate sub titluri convenționale, alese de nevoie. Totuși, așa cum *Dumnezeu și lume* își are originea în aceeași trăire primară ca și *Regăsire*, tot astfel *Xeniile blinde* ar fi putut să fie distribuite, fără dificultăți, în *Cartea nemulțumirii*, a *maximelor* și a *reflecțiilor*, iar *Cartea parabolilor* din *Divanul occidental-oriental* ar fi putut să fie întregită cu recolta suplimentară de alegorii din ciclul intitulat *Parabolice*. Tot ceea ce am spus despre originea, intenția, poziția și altitudinea citatelor cărți din *Divanul occidental-oriental* se potrivește aproape în întregime și acestor două cicluri din urmă : *Xenii blinde* și *Parabolice*, cu singura deosebire negativă că din acestea lipsește orice referire la Orient și cu aceea afirmativă că *Xeniile blinde* postume conțin invective cu adresă personală, așa cum Goethe n-ar fi publicat în timpul vieții. *Xeniile blinde*, ca și grupele intitolate *Epigramatice*, *Parabolice* și *Artă*, nu dezvăluie nici vreo latură nouă a firii și a științei goetheene, a concepției goetheene, în plus față de *Cartea nemulțumirii*, a *maximelor*, a *reflecțiilor* și a *parabolilor*. Și în unele, și în celelalte aflăm aceleași glose când concise, când discursive ale unui observator aflat pe o poziție necondiționat superioară, care se referă la întreaga vastitate a lumii, avertizând părintește, rîzînd ironic, batjocorînd mefistofelic, ori zîmbînd olimpiian : controverse cu adversari personali, cu orientări ale epocii sau cu erori, cu teorii literare, artistice, științifice, filozofice, cu evenimente contemporane sau cu mersul lumii, cu caracterul sau cu lipsa de caracter a

oamenilor, cu moravuri, stări, inși izolați sau colectivități, pînă sus, la manifestările divine din om și lume, așa cum i le-au sugerat ziua și ora, sub impulsul unor lecturi ori al observației, spuse fără nici o intenție, sau, deși parcă în treacăt, cu intenție, versuri de tipar vechi, ușoare, cînd alegorii, cînd simple sentințe didactice, observații marginale făcute în fugă pe cartea universului, de către cel mai temeinic cititor al ei și de mintea cea mai profundă, azvîrlite dintr-o mișcare a mîinii, ca niște gesturi neangajante, dar care îndeamnă la meditație, pentru cititorii de mai tîrziu, mai puțin sîrguincioși — totul fără altă unitate decît aceea a persoanei atotștiutoare a autorului, o persoană superioară și recunoscută ca atare atît de prieteni, cît și de dușmani.

Forma exterioară a sentințelor este aceea, diversificată, a proverbelor germane rimate, așa cum s-au dezvoltat ele datorită poezilor didactici care au scris în mediogermana de sus și datorită vechii versificări germane din perioada lui Hans Sachs — se poate observa pînă și tonalitatea comentatorului Mefisto, distanța ironică nepărtinitoare. Vechiul vers german oferea forma cea mai potrivită pentru aceste sentințe, o formă maleabilă și totodată dură, pe jumătate prozaică și, datorită rimei : mne-motehnică. Aceste xenii voiau să fie mai puțin poezie decît înțelepciune, dar totodată să se imprime în memorie într-un mod plăcut și clar, așa cum formularea în proză a maximelor n-o poate face. Aflăte la mijloc între proză și poezie, dar mai apropiate prin scop de proză decît prin ton de poezie, scrise în versuri și rimate mai mult pentru memoria cititorului decît sub imperiul simțirii poetului, xeniile, parabolele, epigramele sînt pe treapta lor cea mai de jos simplă inteligență sau

malicie senină, iar pe treapta cea mai de sus înțelepciune profundă și perspectivă vastă. Desigur, ele nu depășesc nicăieri glosarea, adică nu *cuprind* o lume, ci o presupun și o comentează. Sînt în întregime scrieri anexe, completări ale unei vieți și activități de prim ordin și-și capătă valoarea numai datorită existenței acestora și datorită a ceea ce știm noi despre ele, la fel ca așchiile și țândările dintr-un material scump căzute la cioplirea unei statui pe care o avem în față, terminată. Ele sînt inimaginabile fără privirea îndreptată spre bărbatul care și-a îngăduit să le producă și să se exprime cu atîta nepăsare prin ele : valoare independentă nu au, adică nu ne-ar satisface ca scrieri de sine stătătoare dacă n-am ști din altă parte cine e Goethe, și Goethe însuși le-a propus spre lectură numai în conexiune cu întreaga lui operă și imagine. Ca atare aparțin mai mult biografiei decît operei lui.

Caracterizarea aceasta se aplică într-un grad încă mult mai mare ciclului *Inscripții, cuvinte de mulțumire, dedicații*. Ducînd și ca poet universal și geniu o viață încadrată în societate, Goethe și-a folosit adesea talentul poetic, sau cel puțin meșteșugul poetic, pentru a făuri ornamente, pentru a mulțumi sau a omagia, pentru a face o bucurie protectorilor, sau pentru a le fericii pe doamne, pentru a-și însoți darurile și a le spori valoarea. În cele mai multe cazuri, este vorba de acte pur sociale, de obligații de politețe, în cel mai bun caz de amabilități pe jumătate afectuoase, care nu aveau totuși nimic a face cu sufletul poetului. Pentru asemenea cazuri, bătrînul Goethe își confecționase o schemă generală, care dădea satisfacție atît expeditorului, cît și adresantului,

fără ca primul să fie nevoit a anula distanța impersonală. El tălmăcea în versuri spirituale, pe jumătate alegorice, pe jumătate didactice, ocazia concretă — o sărbătorire, o întâlnire, un cadou — nimic nu era chiar atât de neînsemnat, încît poetul să nu vadă faptul într-o conexiune superioară care să-i confere importanță. Îi venea în ajutor capacitatea de alegorizare cu care era înzestrat spiritul său la bătrînețe și datorită căreia combina elementele concrete cu cele abstracte și dădea obiectelor un sens spiritual. Avînd desigur la bază distanțarea, înțelepciunea, o intenție, o idee, nu însă vreun sentiment sau avînt, aceste versuri amabile sînt aproape fără excepție proză oficială rimată, aflîndu-se ca specie și calitate nu mai presus de versurile ocazionale ale poezilor din perioada barocului, chiar dacă personalitatea covîrșitoare a lui Goethe avea la dispoziție o rezervă mai mare de idei plastice și ingenioase decît acele minți mărginite. Sufletul lui superior și experiența lui de viață mai bogată nu aveau aici nici un cuvînt de spus; îndemnați involuntar de cunoașterea lui Goethe să căutăm marile lui însușiri chiar și în aceste producții și neputînd să le găsim în nici un fel, respectivele producții ne apar ici, colo la un nivel mai scăzut chiar decît scopul lor modest. În lucruri similare, poeți față de care nu avem aceeași exigență ni se par cu mult mai agreabili și chiar mai nestingheriți, ba și mai spirituali decît Goethe — de exemplu, Voltaire, căruia îi acceptăm din capul locului platitudinea amabilă, fiindcă aceasta corespunde orientării lui.

Cîteva excepții printre aceste versuri convenționale sînt puținele poezii ale căror ocazii exterioare au atins sufletul lui Goethe. În privința

aceasta, poeziile scrise la bătrînețe pentru loji¹ constituie o grupă aparte. Cel puțin *Simbol* și *Interludiu*, deși cîntece festive scrise la cerere, conțin totuși în ton și semnificație ceva din solemnă perspectivă asupra lumii, din care au rezultat *Cuvintele străvechi*, deși, ca întreg, sînt mai uscate și mai schematice, deoarece versurile n-au fost declanșate de inspirația ce-a dus la acestea din urmă, ci de o ocazie festivă : scopul exterior a adus prea multă proză, pentru ca Goethe să-i poată da căldură. Se mai adaugă faptul că amintitele cîntece sînt gîndite din capul locului numai ca texte pentru muzică, nu ca poezii în care limba să aibă o valoare independentă.

Chiar și ultima mare baladă sau creație epic-lirică pe care a scris-o Goethe, *Paria*, își are originea în același domeniu ca și parabolele din *Divanul occidental-oriental* și *Legenda despre somnoroși* din *Cartea paradisului* : *Paria* conține o alegorie pămîntească a evenimentelor divine, un misteriu, revelat ca întîmplare legendară, și, corespunzător vîrstei lui Goethe, se deosebește de baladele anterioare ale poetului, îndeosebi de *Zeul și baiadera*, prin faptul că pe primul plan se află nu întîmplarea, ci învățătura, ca și prin faptul că misterul e nu numai exprimat printr-un vers final, ca acolo, ci și interpretat și dezlegat. Și aici există mai întîi nu intuirea, ci cunoașterea, iar legenda e povestită numai ca o *alegorie* pentru ceea ce știe despre divinitate pînă și omul cel mai simplu : poetul pune în lumină domnia pe pămînt a harului divin, adică a valorii eterne (căci și

¹ *Lojă și Sărbătoarea lojii, la 3 septembrie 1825.*

această legendă este, ca și *Cartea paradisului* și *Cartea parabolelor*, mai ales o stabilire de valori, nu un tablou), pînă și în lucrurile cele mai încîlcite, apoi puțința de a se mîntui, de care dispune pînă și omul cel mai părăsit de semenii săi — minunea are exclusiv sensul unei alegorii pentru o învățătură, nu pe acela al unei întîmplări ieșite din comun.

Poezia aceasta tratează despre beatificarea tuturor celor omenești, la fel ca *Testamentul creștin* și *Cartea paradisului*. *Rugăciunea unui paria* pune problema valorii pe care o are în fața lui Dumnezeu umila existență pămîntească a omului. *Legenda despre somnoroși* oferă un răspuns alegoric, constînd în faptul că toate însușirile divine și cele omenești, toate aspectele sublime și cele neînsemnate se contopesc în omul însuși; *Mulțumirea unui paria* extrage de aici învățătura și consecința. Faptul că alegoria este preluată din sfera miturilor indiene se explică prin extrema acuitate pe care o capătă acolo problema valorii, datorită existenței castelor. Numai acolo unde există asemenea paria, căroră li se anulează metafizic orice valoare, beatificarea devine o minune; prin tensiunea extremă dintre zeu și paria, concluzia lui Goethe capătă o forță sublimă.

Sub aspectul conținutului de idei, poemul *Paria*, e superior baladei *Zeul și baiadera*, ca baladă este însă mai plat, tocmai pentru că accentul cade mai mult pe concluzia didactică decît pe întîmplări. Teza a devenit aici atît de transparentă, încît sparge cadrul plastic. Și tocmai similitudinea conținutului de idei din aceste două opere arată cu

atît mai clar cum a evoluat Goethe din ce în ce mai mult de la exprimarea plastică la didacticism : ceea ce în prima *rezultă* din legendă, din întîmplarea narată :

*Cei veşnici din cer pe copiii pierduţi
Cu braţe de foc îi ridică la ei*

în a doua capătă un rol *coercitiv*, fiind factorul de bază din care derivă întîmplarea cu valoare alegorică, suportul şi cadrul acesteia :

*Însă tu, tu ia-ne-n seamă,
Căci pe toţi tu-i poţi mustra.*

.

*Vrem şi noi, spre a ta slavă,
S-auzim aşa minune.*

.

*El pe toţi îi preţuieşte...
Căci le laşi pe toate-n voie...
Tuturor le-ai dat fiinţă...*

Asemenea ideii, acest misteriu abordat de Goethe sub latura lui spirituală se concentrează într-o alegorie transparentă (în privinţa căreia e indiferent dacă poetul a imaginat-o singur, sau a găsit-o altundeva). Balada despre Mahadöh ¹ nu conţine nici simbolul cu sens superior al unei trăiri personale, nici o întîmplare mitică vizionară, din care să rezulte o învăţătură pentru gînditor : dar în acea perioadă, sfera de imagini a lui Goethe se deplasa din ce în ce mai mult din domeniul vizual spre cel al cunoaşterii abstracte.

¹ Zeul şi baiadera („Mahadöh, stăpînul lumii“...).

LITERATURA UNIVERSALĂ

Dacă *Divanul occidental-oriental* conține recolta lirică din perioada bătrîneții lui Goethe (numai *Elegia din Marienbad* se situează în afara ciclului), această operă este totodată și centrul productiv al unei idei goetheene cristalizate în aceeași perioadă, idee pe care poetul a definit-o ca stare prin expresia „literatură universală” și a formulat-o ca exigență : anume că preluarea spirituală, nu numai materială, pătrunderea sufletească, nu numai imitarea tehnică a comorilor literare din toate epocile și zonele accesibile istoricește constituie o orientare și totodată o datorie a spiritului european și îndeosebi a spiritului german elevat, reprezentat de Goethe însuși. Materiale, forme, motive, reprezentări și concepte circulasera din totdeauna în toate direcțiile ; schimburile spirituale între popoare sînt aproape tot atît de vechi ca și cele materiale, iar încă de pe vremea marilor imperii antice a existat o literatură universală care, întocmai ca imperiile înseși, se bizuia pe dominația unui popor conducător : acest popor folosea și adapta scopurilor și deprinderilor sale comorile străine, fără a dezvolta independent mai departe viața proprie a respectivilor străini. Chiar și grecii, poporul cel mai mobil și cel mai mare amator de mixturi, s-au orientalizat și s-au universalizat prin apropierea vastelor bunuri ale lumii, nu despersonalizîndu-se ca să se scufunde în valorile străine ; pe bună dreptate, literatura universală din antichitate poartă epitetul de „elină” după numele poporului cu rol de maestru pe plan spiritual, sau de „romană” („latină”), după numele poporului stăpînitor al lumii.

O asemenea stăpînire absolută a lumii n-a mai existat niciodată de la evul mediu încoace, iar în locul universalismului greco-latin, care a continuat să-și exercite înrîurirea pe plan literar și în evul mediu, alături de literaturile naționale în germene, aflăm un sistem de schimburi spirituale mai mult internaționale decît cosmopolite, sub dominația națiunii mai mature la un moment dat, adică mai capabile să se exprime, care-și impunea altor națiuni, mai înapoiate, formele și materialele, sau le prelua de la acelea, dar întotdeauna, aidoma popoarelor stăpînitoare din antichitate, ca națiune dominatoare sau beneficiară, nu ca una ce le-ar fi înțeles și pătruns spiritul. O astfel de dominație asupra literaturilor naționale, constînd în luarea în stăpînire obstinată și în transformarea categorică pînă și a motivelor celor mai străine, au exercitat succesiv sau concomitent Italia, Spania, Olanda, Anglia, la sfîrșit Franța, prin personalitatea lui Voltaire, cel dintîi literat universal *conștient*, care a căutat cu istețime în toate domeniile ceea ce era îndepărtat, străin, nou, altfel, cu pretinsul scop de a sfărîma prejudecățile și convențiile naționale, de a „ilumina“ prin lărgirea spațiului, dar în cele din urmă, totuși, numai pentru a-și reflecta spiritul în diverse epoci și pentru a da o expresie *franceză* limitată și amabilă la tot ceea ce i-a căzut în mînă, de la Confucius pînă la Shakespeare. Tocmai extinderea universului cultural de către Voltaire reprezintă cea mai franțuzească acțiune de conchistadorism din domeniul literaturii, acțiune rezultată nu din năzuința de a pătrunde spiritul altor culturi, ci din lăcomia de a trage foloase. Apoi au venit Lessing, germanul care i-a înțeles pe străini, și Herder, care i-a cuprins cu simțirea — animați de dorința de a cu-

noaște mai adînc lumea, ca spirit și istorie, pătrunzînd cu rațiunea și simțirea, gîndind și simțînd în cadrul elementului universal, pentru a căpăta ei înșiși dimensiunea universului, nu pentru a dispune arbitrar de univers. Cu ei începe literatura universală în sensul goethean. Dar încă nu exista o întruchipare a ideii aflate abia în devenire, la care cineva să se poată referi cu claritate, „literatura universală” rămînea deocamdată o aspirație pur științifică sau un avînt surd spre un imperiu sufletesc suprapersonal, supranațional, vestit de cei ce-l înțelegeau sau îl intuiau cu simțirea, vestit de traducători, cum erau romanticii — succesori ai lui Herder, mai minuțioși și capabili să ajungă mult mai departe decît el prin număr și mijloace auxiliare —, un imperiu sufletesc care, însă, ca și orice imperiu politic, trebuia să fie abia întemeiat de un spirit creator sintetic. Acesta a fost Goethe.

Firește, în tinerețe, Goethe a avut și el față de literatura universală, pe care i-o dezvăluisese Herder, atitudinea unui creator selectiv, nu a unui contemplator, iar dacă și-a apropiat ceva străin, a făcut-o spre folosul persoanei sale, nu de dragul valorii respective sau a ideii de „literatură universală”. Faptul că a receptat influența lui Shakespeare, scriitor universal de o valoare general-umană, și a vechilor clasici, datorită cărora spiritul german se cultivase sau era pe cale să se cultive, n-ar putea fi considerat pe de-a-ntregul drept o tendință de literatură universală. Înainte de a-i cunoaște pe romantici, poetul n-a socotit nicăieri elementul *exotic* ca pe un lucru la care să merite a participa, sau pe care să-l aproprie ca atare, ci l-a prețuit doar prin ceea ce era omenesc în el. *Cîntecul lui Mahomed* are tot atît de puțin a face

cu Orientul cît are *Prometeu* cu Grecia arheologică sau *Clavigo* cu culoarea locală spaniolă. Chiar scriitori atît de europeni şi cu o orientare general-umană ca aceia din Renaşterea italiană, în primul rînd Dante, i-au trezit interesul, în sensul ideii de literatură universală, abia mai tîrziu, după ce anterior aproape că-i repugnaseră prin forma şi atmosfera străină. Abia după ce se constituise o cultură specific germană, după ce fusese statornicit, în primul rînd datorită lui însuşi, un stil literar al limbii germane, după ce fusese întemeiată o literatură naţională germană, ca o forţă hrănită din propria-i bogăţie şi egală în drepturi cu noile literaturi europene devenite clasice, în sfîrşit, după ce el însuşi îşi afirmase chipul şi poziţia, asigurîndu-şi rolul înalt de conducător al unui imperiu spiritual imperisabil, pe scurt, abia după delimitarea, purificarea şi asigurarea propriului său domeniu, abia atunci şi-a aruncat Goethe privirea peste hotare, ca să caute ceea ce putea îmbogăţi şi lărgi goetheanismul şi germanismul, dîndu-le un conţinut universal. Căci nu avea nici un sens să se accepte elemente străine, vechi, exotice, atîta vreme cît materialul propriu se afla încă în plină efervescenţă, iar forţele proprii erau angajate într-un proces de autoformare. Abia după ce casa e terminată se pune problema împodobirii interiorului şi abia cînd un om şi-a asigurat condiţiile de existenţă se poate gîndi să acumuleze. Mai întîi trebuie să exişti, apoi să activezi, apoi să-ţi îngădui a te desfăta.

Acest moment al privirii aruncate în jur, al desfătării, al împodobirii, al acumulării a sosit pentru spiritul german, atunci cînd s-a găsit, cu o generaţie cu totul reîmprospătată, în posesiunea deplină a unei literaturi clasice şi a unui scriitor

universal clasic : *romanticii* sînt expresia și totodată instrumentul acestui moment. Cei dintîi care au stabilit public cine este realmente Goethe și ce însemnătate are el ca poet german universal, ca scriitor clasic german, cei dintîi care au pecetluit astfel faptul că s-a constituit o literatură națională germană clasică, făcîndu-l conștient, într-o anumită măsură, pe Goethe însuși, prin omagiul lor, de poziția sa universală proeminentă (nu de capacitatea sa, pe care o cunoștea, ci de locul ocupat în cadrul literaturii europene), aceiași au fost și cei dintîi care au tras concluziile din această cucerire : să arunce din postul de observație german o privire largă asupra domeniilor străine, să le evalueze și să-și însușească grabnic, prin zgomoase campanii de pradă, comorile accesibile. Așa cum ei înșiși, conștienți de rezultate, au cutezat să culeagă, tot astfel l-au stimulat și pe Goethe, cel ce desăvîrșise procesul care le chezășua libertatea de a culege, să adune și să-și rotească privirea în jur ; l-au stimulat direct, arătîndu-i că îi chezășuiesc dominația internă, sau, dacă nu trezindu-i, în orice caz, limpezindu-i și întărindu-i sentimentul acestei dominații, și, indirect, tîrînd în fața tronului său comorile literaturii universale, pentru ca, aproape constrîns, Goethe să-și întoarcă privirile spre ele.

Călătoriile lor prin lume se deosebesc de acelea ale lui Herder prin originea lor pur istorică sau estetică și prin faptul că sînt călăuzite de plăcere, chiar de un rafinament de gurmanzi. Herder voia să sesizeze în culturile străine manifestările vii ale uneia și aceleiași divinități, iar, în nerăbdarea lui avîntată, participa la formele particulare specifice numai în măsura în care simțea în ele suflul lui Dumnezeu, singurul perceptibil în isto-

ria atît de diversă. Pentru că divinitatea vorbea în mii de limbi — și numai din acest motiv — el trebuia să aibă o mie de urechi. Romanticii, însă, savurau tocmai creațiile izolate, pentru valoarea lor istorică deosebită, pentru parfumul și gustul lor străin. Ceea ce era la Herder mijloc sau consecință a nerăbdătorului său panteism istoric, a simțului său istoric pentru aspectul străin, altul, altfel, a devenit la romantici ¹ scop în sine, în așa fel încît în ultimă instanță lucrurile cele mai îndepărtate, cele mai somptuos împodobite, cele mai ciudate sub aspect istoric erau pentru ei cele mai binevenite. Din exploratori ei au devenit colecționari, din descoperitori, expozanți.

Dar indiferent dincotro veneau și încotro se îndreptau, pe drumul lor încărcat cu minuni exotice, ei s-au întîlnit cu Goethe, iar acesta, după ce a examinat totul, a ales ce era destul de străin, ca să-l uimească, dar nu prea îndepărtat de noțiunea sa generală despre oameni, ceea ce îl tulbura fără să-i repugne, ceea ce putea să constituie o podoabă, fără a împovăra, și ceea ce putea deveni datorită lui mai frumos, fără a-și pierde *farmecul de ceva îndepărtat*. Nici de data aceasta el n-a mers atît de departe ca romanticii, venerînd cele străine numai pentru că erau străine, dar nici nu le-a luat ca Herder numai pentru a venera în ele pe Dumnezeu, nici nu le-a tratat ca pe o simplă materie primă pentru focul său, ca în tinerețe. Situîndu-se la mijloc, între scufundarea dezinteresată în ele și consumarea lor egoistă, Goethe a stimat parti-

¹ Includ aici în romantism nu numai cele două școli romantice, în primul rînd pe frații Schlegel, ci și fenomenele anexe sau succesive care au constituit tranziția dintre literatura romantică și științele literare în devenire (*n.a.*).

cularitățile străine, pentru că îi îngăduiau să înțeleagă și să pătrundă creațiile lui Dumnezeu și pentru că înseși abaterile de la legea adevărului și a frumosului, așa cum se revelase ea națiunii sale germane, făcea ca această lege să iasă și mai pur în evidență. Poetul voia să privească și să arate, iar distanțarea la care îl obliga calitatea lui de observator responsabil față de sine însuși și de vestitor responsabil față de poporul său l-a împiedicat să-și însușească valorile străine cu egoismul fără rezerve, de exemplu, al unui Voltaire, să se scufunde în valorile străine cu receptivitatea fără rezerve a lui Herder, sau să scormonească, fără rezerve, după orice valori străine, cu pasiunea de rafinați a romanticilor. După ce s-a simțit pe sine și poporul său maturizat pentru o „literatură universală“, datoria sa a fost una dublă : să se afirme pe el însuși și să asigure constituirea unei imagini clare a valorilor străine. Literatura universală trebuia să însemne o largire a granițelor în toate direcțiile, dar nu o deplasare a centrului german ferm, ea trebuia să fie un remediu împotriva limitării și a închistării în sfera rutinei și a certitudinii, împingînd mai departe orizontul, dar fără să ducă la eclectism și dezorientare. Ea trebuia să potolească o îndreptățită, abia acum îndreptățită sete de ceva nou, dar nu să reprezinte un exces.

Goethe avea în el însuși cea mai sigură unitate de măsură pentru trasarea granițelor literaturii universale : ceea ce nu-l făcea productiv era piesă de muzeu; nu obiect casnic. Astfel, el a respins poezia indiană luată în bloc, din cauza articulațiilor ei prea complicate și confuze, din cauza fantasticului lipsit de măsură și prea încărcat de chipuri imaginare, deși a salutat ca pe o minune

omenească dulcea înflăcărare, proaspăta și catifelata opulență, maturitatea senzorială plină de căldură a *Sakuntalei*, pe care o cunoștea datorită lui Forster¹. Tot astfel, desigur obligat să se bazeze pe versurile palide ale unor intermediari, poetul a prețuit și a imitat străvechea sfătoșenie curtenitoare și acuitatea aproape microscopică a privirii, a observației și a simțirii — virtuți reci ale bătrâneții vădite în înțelepciunea aforistică a chinezilor — în *Anotimpurile și orele zilei chinezogermane* — făcînd-o din dorința de a se încerca și în precizia grațioasă, în tehnica miniaturii, dar spiritul chinezesc specific i-a rămas străin și nici nu se putea să nu-i rămînă străin : căci ce-nsemna pentru el înțelepciunea fără frumusețe trupească și măsura fără patosul prin a cărui înfrînare măsura abia devine virtute ?

De umanitatea europeană, de măsura omenească valabilă, ai cărei maestri, chiar întemeietori și descoperitori erau pentru el grecii, s-a apropiat prin Orientul Mijlociu. Literatura persană constituia puntea dintre exotismul oriental propriu-zis, care exercita vraja depărtărilor, și mentalitatea ariană occidentală, care făcea posibilă adaptarea. Aici elementul preponderent era cel străin, vraja depărtărilor — în măsura în care abia ca bătrîn Goethe a socotit drumul spre Orient drept o regiune străină. Tînărul aflase în această zonă numai chipul întemeietorului de religie, ca un tip general uman, pe care l-a reconturat conform propriului său chip. *Biblia* devenise de mult în sufletul european un element fundamental, a cărei proveniență străină nu mai era resimțită. Cu excepția folosirii

¹ Georg Forster a publicat în 1791 traducerea *Sakuntalei*, pentru care a folosit o versiune engleză.

ocasionale a cîtorva motive străine, *Divanul occidental-oriental* este cea dintîi adaptare a lui Goethe la o lume realmente exotică, deşi nu numai exotică. Preluînd pentru prima dată în opera sa, ca poet german, un domeniu pe de-a-ntregul extraeuropean, pătrunzînd în el ca poet şi prezentîndu-l altora ca unul ce-l cunoştea, a făcut din Orient o forţă germană productivă (nu numai o rezervă de material utilizabil), lărgind astfel literatura germană pînă la dimensiunile unei literaturi universale.

Ceea ce s-a început prin intuiţia panteist-istorică a lui Herder, ceea ce a continuat prin contribuţiile estetice şi istorice, de mijlocitori, ale romanticilor, împreună cu predecesorii şi succesorii lor, s-a desăvîrşit prin primul act creator împlinit de lumea străină în spiritul german, prin prima întruchipare într-o creaţie germană a Orientului, adică prin *Divanul occidental-oriental* al lui Goethe. Dincolo de propria-i valoare poetică şi de însemnătatea sa biografică sau de istorie literară, *Divanul occidental-oriental* are şi această importanţă politico-literară : este cel dintîi mare monument, vizibil de departe, al literaturii germane de factură universală, care nu se limitează la utilizarea spirituală a valorilor universale sau la un schimb de valori pe plan universal, ca toate literaturile universale anterioare, ci vrea să fie o pătrundere spirituală în lume, o echivalare cu spiritul universal, concretizate în : conservarea elementelor străine, în cadrul celor proprii, a celor proprii în cele străine, animarea formelor străine prin sufletul propriu, includerea conţinutului străin în propriul trup.

Sfera de viață din Orientul Mijlociu fusese cucerită și aproape epuizată de Goethe însuși prin *Divanul occidental-oriental*. Poetul mai lăsase de lucru numai traducătorilor și virtușilor formeii, iar ceea ce e viabil încă și astăzi din Orientul persan-arab, ca literatură germană universală, se datorește în esență *Divanului occidental-oriental*. Căci minunatele tălmăciri ale lui Rückert n-au trecut în carnea și sîngele spiritului german ; jocurile sale de rime sînt, ca și ale lui Platen, curiozități literare, dar nu fapte de istorie spirituală și cuceriri în plus față de *Divanul occidental-oriental*. În sfîrșit, nenumăratele imitații ale epigonilor, constînd în utilizarea unor materiale și forme orientale, nu sînt nici orientale, nici occidentale, ci cosmopolite ; în special singura dintre ele devenită populară, culegerea *Cîntecele lui Mirza Shaffi* de Bodenstedt ¹, rămîne un rușinos indiciu pentru modul plat în care a fost înțeles Goethe, pentru naiva speculare abuzivă a Orientului, ca și pentru felul stupid în care a putut fi golit de suflet Occidentul. După scurgerea perioadei epigonilor există desigur două opere care, o dată cu renașterea sufletului german, au realizat și o renaștere a Orientului aclimatizat, datorită lui Goethe, în sufletul german, continuînd astfel, la același nivel, *Divanul occidental-oriental* : *Așa grăit-a Zarathustra* de Nietzsche și *Cartea grădinilor suspendate* de Stefan George. Desigur, *Așa grăit-a Zarathustra* e o operă mai mult occidentală decît orientală, iar, în afară de trăirea „pur europeană”, adică profund germană a lui Nietzsche, *Biblia* lui Luther a decis aici stilul și tonul mai mult decît

¹ *Friedrich von Bodenstedt* (1819—1892) — modest scriitor german, cunoscut prin menționatele *Cîntece ale lui Mirza Shaffi*.

revelațiile parsice. Cu toate acestea, în cartea lui Nietzsche stăruie și o „vraja a depărtărilor“ adiind dinspre podișul persan, ceva plin de culoare, îndepărtat, fermecător și străin, care face ca numele lui Zarathustra să nu pară ales în mod arbitrar. La Stefan George, vraja depărtărilor provine încă mai categoric din atmosfera de basm și vis oriental, iar între sufletul german care se îndepărtează și spațiul oriental spre care se îndreaptă se intercalează cultura generală istorică tot atât de puțin ca și în cazul *Divanului occidental-oriental*.

După ce-a cucerit Orientul, Goethe l-a părăsit și nu s-a mai întors la el. După ce visul oriental a luat sfârșit, poetul a lăsat în părăsire o operă orientală, *Feradeddin și Kolaila*, pe care o plănuise în timp ce lucra la *Divanul occidental-oriental*, pe care o schițase, scriind și câteva mici fragmente și care era concepută ca o valorificare dramatic-decorativă a motivelor neepuizate în *Cartea paradisului* : „Astăzi — afirmă Goethe — ar fi fost gata, fiindcă a trăit în mine realmente o vreme, dacă aș fi avut un compozitor alături și public mare în față...” Cu toate acestea, judecând după ceea ce ni s-a păstrat, intenția decorativă pare a fi vulgarizat aici peisajul oriental, transformându-l într-un simplu decor : atmosfera patriarhală occidental-orientală, delicată și pură, este inexistentă în operă.

Divanul occidental-oriental realizase în practică spusa lui Goethe : „Orientul și Occidentul nu mai pot fi despărțite“, iar unirea celor două sfere ale lumii într-o operă, unire ce se dovedise posibilă, constituise actul de naștere al literaturii universale. Dar separarea ce trebuia anulată prin literatura universală exista nu numai de la o lume la alta, ci și de la o țară la alta. De aceea, ideea

goetheană are la bază nu numai cerința ca spiritul german să pătrundă în lume, ci și dorința de a se realiza o unitate culturală europeană cu un centru german. Deosebirea de la o țară la alta fiind în Europa mai mici, caracterul străin atin-gînd aici rareori nivelul exotismului, din care cauză și vraja depărtării era, desigur, prea puțin ade-menitoare, literatura universală germano-euro-peană, așa cum o concepea Goethe, avea premise mai temeinice decît cea germano-exotică, fundată propriu-zis abia de el prin *Divanul occidental-oriental*, întrucît respectivele premise fuseseră create cu mult înainte de alte dominații literare ale lumii — italiană, spaniolă, engleză, franceză. Literatura franceză începînd cu Corneille, chiar cu Montaigne, cea engleză începînd cu Shakespeare, cea italiană începînd cu Petrarca fuseseră în-corporate în literatura germană și formau îm-preună cu aceasta, cel puțin cu aceea rămasă vie după Luther, un ansamblu de înrîuriri reciproce, în cuprinsul căruia germanii au apărut, firește, la început ca primitori. A face din ei donatori și conducători constituia misiunea clasicilor și a ro-manticilor germani ; aceștia aveau datoria să fondeze literatura europeană nu numai *pentru* ger-mani, ci și *prin* germani, înapoind Europei bunu-rile primite, amplificate prin contribuția germană.

Mai rămînea încă o datorie : să fie însușită acea literatură din Europa înzestrată cu elemente exo-tice care mai puteau fertiliza spiritul german, nefiind deci simple fosile cu valoare istorică. Ase-menea elemente erau, din literatura italiană, Dante, din cea spaniolă, drama națională, în primul rînd Calderón de la Barca. [Cîntecele populare slave și nordice, creația popoarelor primitive, cîntecele medievale despre eroi și de curte din zestrea tutu-

ror națiunilor, în special a celei germane, îi apăreau desigur lui Goethe vrednice de prețuire sub aspect istoric, iar ici-colo chiar și sub aspect estetic, demne de a fi prelucrate sub latura tehnicii sau a materialului, dar el nu le considera o sursă de înnoire a creației, necesară pentru desăvîșirea substanței germane, sau măcar o forță dezirabilă, astfel că a lăsat germanizarea și proslăvirea lor pe seama romanticilor, urmărind strădaniile acestora, fără a li se împotrivi, cu o privire de observator pe jumătate aprobativă, pe jumătate suspicioasă, pe jumătate încurajatoare, pe jumătate chemînd la reținere.] Tot romanticilor le-a lăsat și cultul lui Dante și al lui Calderón, dar participarea și opoziția lui s-au manifestat în cazul acestora cu mai multă căldură, depășind poziția unui simplu spectator. Prelucrarea operei acestor doi scriitori universali putea decide soarta literaturii germane cu caracter universal cu totul altfel decît amintitele creații vechi și lăaturalnice, din care motiv modul și gradul receptării lor îl interesau pe Goethe foarte îndeaproape. Amîndoi erau exotici, cel puțin pentru sensibilitatea lumii rococo, hrănită de cultura elină și iluminată de umanitarismul burghez, lume deasupra căreia, ce-i drept, Goethe se ridica, dar în care își avea rădăcinile. De asemenea, amîndoi erau incontestabil talente și culmi sufletești de dimensiuni universale, chiar dacă nu înzestrate cu vigoarea creatoare a lui Shakespeare, așadar două forțe a căror bogăție putea fi rodnică pentru literatura germană cu caracter universal, dar a căror măreție adesea „fioroasă” sau prea exaltată nu se arăta periculoasă, așa cum fusese o vreme Shakespeare.

Pe Dante, Goethe îl cunoscuse în perioada sa clasicist-italiană, îl admirase și îl respinsese. Ro-

manticii — mai întâi ca mijlocitori ai cunoașterii lumii întregi, apoi cu ascunse gânduri catolicizante și cu insistențe extraistorice, privite de Goethe cu suspiciune — îi aduseseră din nou în fața ochilor pe poeții universali ai catolicismului medieval și baroc. De îndată, el a preluat ceea ce-i putea consolida imperiul clasic și a dat de-o parte ceea ce ar fi produs confuzie în acest imperiu. A omagiat natura uriașă și sufletul viguros al lui Dante, dar a respins pentru el și ai săi asprimea extatică, patosul violent, mînios și blasfematoriu al surghiunitului. I-a elogiât în termeni entuziaști capacitatea plastică, ochiul de sculptor care prindea toate contururile și pătrundea totul, dar n-a vrut să aibă nimic a face cu viziunile lui de groază și cu fantezia lui onirică exaltată. S-a arătat receptiv pînă la imitație față de creatorul de limbă și maestrul versului atît de stăpîn pe formă, față de eminentul și rigurosul arhitect, dar a rămas ferecat în fața sistemului său și al ordinii sale catolic-gotice, logic-mistice. Personalitatea și caracterul lui Dante, cîteva tablouri inevitabil emoționante din infern, terțina deschizătoare și închi-zătoare de cercuri, dezvoltînd din forma fixă a celor trei versuri o succesiune mobilă — iată ceea ce a reținut Goethe, ca un cîștig, din această minune străină a literaturii universale și ceea ce a devenit pentru el însuși ceva viu, actual sau rodnic.

În poemul *Contemplînd craniul lui Schiller* și în monologul trezirii din *Faust II*, poetul a introdus în poezia germană terțina, ca o formă de expresie vie (nu numai ca o nouă tehnică în versificația germană), încadrîndu-l astfel pe creatorul ei în literatura germană cu caracter universal, ca pe un spirit ce-a pus în circulație forme

noi. Faptul că popularea cerului din *Faust II* a fost determinată și de tablourile lui Dante, așa cum fusese determinată de Homer când folosise miturile grecești, aproape că nu constituie propriu-zis o influență literară directă : în acest caz, Dante și-a exercitat înrîurirea nu ca personalitate italiană, ci ca una ce aparținea atmosferei europene.

Necunoscînd limba spaniolă, cum nu cunoștea nici limbile orientale, ceea ce l-a obligat să se bazeze pe versiuni intermediare insuficiente și imperfecte, Goethe și-a concentrat interesul pentru Calderón, interes stimulat tot de către romantici, asupra măiestriei tehnice a dramaturgului și asupra conținutului religios-poetic al operei. Pentru conducătorul teatrului de curte de la Weimar nu era un lucru mărunț să obțină, eventual, îmbogățirea repertoriului cu lucrările absolut necunoscute ale unuia dintre cei mai fecunzi și valoroși dramaturgi. Și de astă dată l-a încîntat simțul dramatic, fantezia suplă și vast-scenică a spaniolului, bogăția de motive teatrale decorative, dibăcia nedezmințită cu care Calderón știa să capteze în tablouri teatrale pînă și elementele supraspirituale și suprasenzoriale. Ca geniu al teatrului, Goethe îl situa alături de Shakespeare, profitînd de pe urma lui mai mult decît de pe urma lui Dante, deoarece piesele spaniolului puteau să aibă pentru el consecințe profesionale, satisfăcîndu-i scopurile în acest domeniu, în vreme ce Dante putea să aibă sau nu valoare pentru el numai prin existența lui spirituală.

Dar problema propriu-zisă a fenomenului Calderón rezida pentru Goethe nu în opera dramatică a acestuia, ci în fantezia lui catolic-barocă, în înmănuncherea unei forțe creatoare vrednice

de admirație cu un suflet exuberant, a unei rațiuni sublime cu o mistică exaltată, a unei priviri occidentale cu o lipsă de măsură orientală. Da, Calderón este și el un poet occidental-oriental, o formă europeană a fantasticului oriental, atractivă pentru Goethe, ca și lumea orientală, cu excepția lui Hafiz, mai mult prin bogăția lui senzorială decît prin atitudinea sa sufletească, mai mult prin vraja depărtării decît prin vreo înrudire. Calderón era superior orientalilor prin forța plastică, prin capacitatea nu numai de a lega înfloriturile clocotitoare, ametoitoare, ci și de a le organiza într-un ansamblu încheșat, apoi prin simțul pentru trăsăturile omenești specifice, pentru caractere și temperamente, dincolo de simplele relații, însușiri, acțiuni și stări. Dar pentru Calderón, omul reprezenta tot atît de puțin ca și pentru orientali măsura lumii, așa cum o reprezenta pentru Goethe, pentru Shakespeare și pentru greci. Ca și pentru orientali, umanitatea, desigur o umanitate proprie, animată mai divers, constituia pentru spanioli doar un joc, o podoabă, o țesătură a divinității, și cu cît mai importanți, mai personali, mai independenți (în comparație cu Orientul) sînt la el oamenii, cu atît mai stranie și mai absurdă e utilizarea lor pur decorativă pe plan religios *in maiorem Dei gloriam*¹. Contradicția dintre valoarea proprie a omului (pe care Orientul o putea probabil imagina în acest grad, dar nu și înfățișa concret) și nimicnicia lui în fața lui Dumnezeu, valoarea lui de combustie sau ornamentală, proslăvirea extatică a omului, nu de dragul puterii, măreției, frumuseții lui, ci din dorința de a spori prețul jertfei aduse lui Dumnezeu, autoînălțarea

¹ Spre mai marea slavă a lui Dumnezeu (*lat.*).

de dragul autoumilirii, chiar a autonimicirii, care se află la baza noțiunii spaniole de onoare, ca și a dogmei autentic spaniole *credo quia absurdum*¹ — acest simț al onoarei personale și de castă, care presupune o mai profundă înțelegere a omului decît aceea cunoscută de Orient, care slujește însă numai pentru a-l umili, pentru a face ca jertfa și autonimicirea să fie savurate mai profund, mai teribil și mai voluptos, conflictul sfîșietor dintre suflet și Dumnezeu (conflict mai mult calvin decît originar catolic, pătruns în catolicism abia ca reacție împotriva Reformei), toate acestea îi sînt străine lui Goethe, care le-a respins instinctiv. Pentru el, omul nu este jertfa, ci alegoria divinității, iar valoarea independentă a oamenilor reprezintă o calitate divină.

Pe cît de departe se ținea de conținutul propriu-zis religios, de trăirea sufletească aflată la baza operei lui Calderón, dezaprobîndu-i clar pe romantici, care celebrau la marele dramaturg și propagau tocmai această extatică barocă a neocatolicismului, opunîndu-l lui Shakespeare, pe atît de aproape se afla bătrînul Goethe de alegorismul spaniolului, de legătura stabilită de acesta între niște tablouri senzoriale și niște semnificații abstracte. Analizînd *Pandora*, am văzut de ce a ajuns Goethe la alegorism și cum s-a achitat el de dubla obligație : să ornameze și să transmită o învățătură. Datorită stării de spirit religioase, Calderón folosește și el o bogată provizie de imagini policrome, arzătoare, înflorate, pentru a celebra o idee însușită prin extaz, metafizică, pentru a o exprima, a o împodobi sau a o satura. Omul,

¹ Cred fiindcă e absurd (lat.), afirmație atribuită teologului Tertulian (c. 160—220).

împreună cu domeniul său senzorial, este închinat divinității transcendente, iar alegorismul dramatic al lui Calderón rezultă din această relație existentă între om și divinitate. Alegorismul lui Goethe are altă origine sufletească, dar în ceea ce privește tehnica decorativă poetul german nu s-a putut sustrage influenței covârșitoare a maestrului spaniol, unul dintre cele mai mari genii ale decorativului.

Urme vădite ale influenței lui Calderón găsim în două opere goetheene : mai mult involuntare, în câteva coruri, stichomythii și semne decorative din *Pandora* (care, totuși, deși amintesc aparatura calderoniană, sînt cel puțin imaginabile și explicabile și fără Calderón), apoi intenționate și înțelese numai ca o imitare a lui Calderón, în fragmentele unei tragedii din perioada *Pandorei*. Aceste fragmente tratează despre un conflict religios din mediul creștin romantic, sînt scrise în versul pieselor lui Calderón și se apropie de stilul policrom, înflorat, de somptuozitatea barocă a acestuia, reunind expresia clocotitoare, interiorizată, dialectica spirituală și retorica colorată mai mult decît orice altă creație a lui Goethe. Nu este locul aici să dezlegăm șarada pe care ne-o pun aceste fragmente sub aspectul materialului, astfel că nu avem nici răspuns la întrebarea ce trăire primară l-a determinat pe Goethe să-și scrie piesa în forme calderoniene — dacă va fi existat în genere o trăire primară, sau dacă nu cumva imboldul reproductiv va fi fost factorul ce-l va fi constrîns pe Goethe să dea urmare și să pună capăt, prin imitarea stilului lui Calderón, influenței irezistibile exercitate de respectiva trăire culturală. Aș fi înclinat

să accept utima ipoteză și să așez fragmentul în seria scrierilor cu caracter livresc, care nu sînt decît aplicații ale unor cunoștințe extrase din istoria literară, ca *Epistolele* sau *Ahiliada*, ceva intermediar între traducere și creația proprie, imitarea unei tehnici străine în limbă proprie și cu un material nou, proba făcută de Goethe că spiritul oricărui fenomen important îi este realmente accesibil, putînd să și-l însușească.

Așadar, influența lui Calderón asupra lui Goethe, la fel ca și aceea a lui Dante, reprezintă un detaliu material-tehnic din viața lui și n-a determinat, ca Shakespeare sau anticii, modificări structurale ale firii lui, sau, ca Orientul, una dintre operele sale decisive. Pentru el însuși și pentru literatura germană de factură universală, Goethe a salutat în opera lui Calderón o sursă de îmbogățire decorativă a sferei europene de reprezentări, îndeosebi în folosul teatrului german : mai mult o nouă iscusință decît o nouă cunoaștere, mai mult un câștig tehnic decît unul sufletesc. În ciuda admirației pe care i-o arăta, concepția lui Calderón, chiar personalitatea lui, lumea lui proprie, conținutul lui de viață i-au rămas mai străine chiar decît acelea ale lui Dante ; Calderón nu i-a adus, ca Shakespeare, o dragoste creatoare, o reînnoire imagistică directă. El nu s-a arătat favorabil nici eforturilor depuse de romantici pentru a-l impune pe Calderón, la fel ca pe Shakespeare sau în locul lui Shakespeare, ca părinte spiritual al germanilor, pentru a-l naturaliza pe deplin, fapt care a și făcut ca respectivele eforturi să eșueze. Unul singur dintre scriitorii noștri viabili, adică nu simpli imitatori literari, este pătruns de spiritul teatrului spa-

niol, anume Grillparzer ¹, care a trăit într-o atmosferă habsburgică, patronată de tradiții pe jumătate spaniole, și chiar acesta a fost influențat mai mult de Lope de Vega decît de Calderón de la Barca. În ultimă instanță, Calderón a rămas pentru germani un autor exotic, adică nu există nici o operă *fundamentală* a literaturii germane *vii* (eventual, cu excepția dramelor lui Grillparzer) care să nu fie imaginabilă decît prin descendența din Calderón, așa cum multe dintre operele acestei literaturi nu sînt imaginabile decît prin descendența din Homer, din Biblie sau din Shakespeare. Dar numai faptul acesta, puterea unui spirit străin de a fecunda spiritele creatoare naționale constituie indiciul propriu-zis al receptării lui definitive în literatura germană, nu simpla imitație, traducere, folosire izolată. Cîtă vreme nu se produce această renaștere a unei entități străine în limba națională, un autor străin este încă exotic, iar ceea ce a rămas pentru Goethe exotic (și în măsura în care i-a rămas exotic) este într-adevăr exotic, cel puțin pe durata dominației sale spirituale directe, ca și pe durata epigonismului clasic și romantic, în ciuda strădaniilor depuse de romantici ca tălmăcitori și în ciuda culturii generale dornice să recepteze totul în superficialitatea ei beletristică și în temeinicia ei doctă.

Dar îndatorirea germanismului și a lui Goethe pe planul literaturii universale consta nu numai în însușirea unei lumi străine din trecut, ci și în

¹ Franz Grillparzer (1791—1872) — scriitor austriac, prețuit mai ales ca dramaturg (*Safo*, trilogia *Lina de aur*, apoi *Ale mării și iubirii valuri*, *Viața un vis*), în a cărei operă, cuprinzînd de asemenea proză și versuri, romantismul se îmbină într-un mod original cu clasicismul.

determinarea orientării lumii aflate în devenire, a viitorimii. Așa cum *Suferințele tânărului Werther* reprezintă prima creație literară germană de circulație europeană, tot astfel bătrînul Goethe este cel dintîi spirit, cea dintîi personalitate germană care, fără ca importanța activității sale în ansamblu să fie cunoscută direct, spre a nu mai vorbi de înțelegerea acestei activități, a ocupat o poziție europeană de însemnătate internațională, cu toate drepturile și datorile unei asemenea poziții dominante : să vegheze asupra spațiului spiritual aflat sub înfriurirea lui, să trieze ceea ce îl asalta sau ceea ce cuprindea el cu privirea, să sprijine și să impună cu autoritatea sa elementele rodnice, să le respingă pe cele sterile și, totodată, să-și consolideze în conștiința străinilor propria imagine, prin manifestările și relațiile sale, acționînd ca modelator al propriei națiuni, rol cu care se deprinsese încă de pe vremea colaborării cu Schiller. Așadar, în vreme ce față de literatura universală din trecut nu putea fi decît primitor, față de prezent și viitor era și donator, iar difuzarea culturii germano-goetheene se însoțea în privința aceasta cu receptarea selectivă a elementelor străine europene. Și aici ascensiunea, independentă de viața lui, pînă la rolul de conducător spiritual al lumii coincidea cu capacitatea matură de a observa și colecta, de a-și exercita influența și a educa. Această poziție dominantă în lume a obținut-o din exterior, fără ca el s-o caute, atunci cînd, tot fără ca el s-o dozească, s-a simțit lăuntric apt să-i corespundă — vechea concordanță dintre *Tyche* și *Daimon*.

Poziția spirituală fruntașă dobîndită de Goethe în Europa datează din momentul vizitei doamnei de Staël la Weimar, mai exact din momentul relatări literare a acestei vizite în cartea ei *De l'Alle-*

*magne*¹ (facem abstracție de succesul *Suferințelor tânărului Werther*, succes care a constatat într-o înrîurire obiectivă și aproape anonimă exercitată de o carte asupra maselor, mai curînd decît într-o acțiune modelatoare datorată forței unei personalități, dominației unui spirit asupra spiritelor). Energica doamnă de Staël, franțuzoaică pe jumătate², înzestrată cu un talent strălucitor, dar cu sufletul gol, ageră ca un bărbat și vanitoasă ca o femeie, încercînd să-și depășească limitele, bîntuită de neliniștea unor asemenea naturi, năzuind spre creație, dar și mai mult spre acțiune (firește, nu atît pentru a realiza prin muncă ceva, cît mai ales pentru a face efect), indicată prin originea ei să mijlocească între spiritul germanic și cel latin, nevoită ca exilată să călătorească, cetățeană a marii națiuni ce avea încă de pe atunci un rol internațional conducător atît pe plan politic, cît și pe plan spiritual, femeie genială, cu porniri de aventurieră, sărbătorită și admirată pretutindeni ca o reprezentantă a libertății și ca o victimă a despoților, și-a propus să colinde și să descrie tăcuta țară a geniilor din inima Europei, cu vestiții, dar nevăzuții autori ai *Suferințelor tânărului Werther* și ai *Hoșilor*, codrul idilic al sufletului german altruist, visul și spiritul. Drept conducător și cicerone l-a luat pe A. W. Schlegel, cunoscător în ale lumii și intermediar foarte abil, care s-a priceput să-i sugereze cu atîta dibăcie concepția romantică asupra lumii, încît doamna de Staël s-a simțit însăși descoperitoarea acesteia, tălmăcind nestingherit ideile romantice în superficialitatea

¹ *Despre Germania*, 1813.

² Tatăl doamnei de Staël, Jacques Necker, era german din Elveția.

și limpezimea ei franceză. L-a văzut și pe Goethe, l-a admirat fără venerație, iscodind ceea ce nu înțelegea, mai mult din obligația pe care o resimt călătorii de a vedea totul, decît sub imboldul intim de a culege impresii. Goethe i s-a arătat sub latura mefistofelică, superioară, păstrînd o distanță politicoasă, ceea ce ei i-a impus. Capitolul pe care i l-a dedicat doamna de Staël în ghidul ei cultural franțuzesc referitor la Germania a înfățișat pentru prima dată Europei culte imaginea atrăgătoare și totodată de neînțeles a unui geniu german, multilateral, cu o gîndire profundă, superior, manierat, de o bărbăție impunătoare și cu o viață interioară plină de taine. Autoarea l-a caracterizat pe Goethe ca pe un raționalist, atît cît acesta să nu repugne unei lumi cu o educație încă voltairiană, lăsînd totuși să se simtă cite ceva din trăsăturile lui romantice, demonice, poate chiar satanice, ceea ce putea provoca o agreabilă înfiorare, atrăgînd sufletele mai îndrăznețe : profunzimea germană, pasiunea wertheriană și, mai ales, *Faust*. A fost cea dintîi care a conturat o schiță naivă a inepuizabilei opere goetheene, din care aveau să se hrănească toate romantismele și demonismele, toate orientările spre fantastic din literaturile extragermane. Franța continua să fie postul de cenzură pentru traficul spiritual din Europa, iar calea spre confirmarea valorii universale continua să treacă, de la Voltaire înapoi, prin Paris. Totodată, însă, cei de-acolo erau sătui de limitarea iluministă, chiar dacă nu încă apți de vastitatea creatoare, iar generația tînără își arunca privirile, în căutarea noului, peste hotarele imperiului clasicist al raționalismului și al ornamentalismului, spre depărtările pline de vrajă, spre mister, spre întunecimile pline de intuiții și spre culori mai vii.

Cu o asemenea dispoziție de spirit a fost întîmpinată imaginea lui Goethe, așa cum a fost dusă acolo de către doamna de Staël.

Această imagine și-a exercitat înrîurirea asupra a două grupe diferite, determinîndu-le să caute a cunoaște opera lui Goethe : asupra tinerilor poeți care căutau un material de inspirație mai plin de culoare și o formă mai liberă, adică romanticii din jurul și de după Victor Hugo, apoi asupra tinerilor gînditori francezi care voiau să creeze pentru spiritul francez o bază de idei mai universală, o structură istorică și filozofică mai solidă decît iluminismul materialist-deist sau reacțiunea catolică împotriva acestuia : globiștii ¹, Ampère, Stapfer ², Merimée și alții. Spre poezia și filozofia germană duceau două căi franceze, iar amîndouă se întîlneau în persoana lui Goethe. Poeții căutau mai multă culoare, atmosferă și libertate, gînditorii mai multă profunzime, bogăție și înțelepciune. Pentru cei dintii Goethe era o personalitate ademenitoare, pentru ceilalți, un îndrumător, dar, mai ales, pentru ambele grupe un inovator și, așa cum se întîmplă indeobște la francezi, un instrument al puterii folosit pentru scopuri proprii și putînd să fie oricînd dat de-o parte, atunci cînd aceste scopuri au fost atinse. Ce a devenit Goethe pentru francezi în cursul secolului nu intră în discuție aici ; ceea ce

¹ Oameni de cultură grupați în jurul revistei *Le Globe*, care a apărut la Paris începînd din 1824, sub conducerea lui Paul-François Dubois (1793—1874) și Pierre Leroux (1797—1871). Pe plan literar, revista, printre al cărei colaboratori s-a numărat și Sainte-Beuve (1804—1869), a militat pentru romantism. Din 1830 pînă în 1832, cînd și-a încetat apariția, *Le Globe* a fost organ al saint-simoniilor.

² Philipp-Albert Stapfer (1766—1840) — om politic elvețian, stabilit la Paris.

ne interesează este prima sa înrîurire directă asupra literaturii universale, în măsura în care poetul a luat cunoștință de ea și în măsura în care faptul acesta i-a decis atitudinea.

A exercita puterea este un lucru care face plăcere oricui, chiar dacă nu tinde spre așa ceva, iar Goethe a luat și el cunoștință cu satisfacție și atenție de influența sa în Franța, nu fără a înregistra de îndată, liber de orice vanitate personală, semnele acestei influențe, ca pe niște simple fapte din domeniul literaturii universale. El a salutat omagiile și lucrările globiștilor ca pe niște simptome ale unei noi orientări temeinice în Franța, ca pe o depășire a lipsei de „fundament și pietate“, a notat fără supărare, chiar cu plăcere o critică scrisă plat, dar nu lipsită de agerime, a dramei *Torquato Tasso*, văzînd în acea critică o manifestare normală a spiritului francez, care vrînd-nevrînd trebuia să polemizeze cu el. A întîmpinat cu bucurie operele tinerei generații romantice influențate de el, îndosebi creațiile lui Victor Hugo, și i-a făcut plăcere să comande unui tînăr și talentat sculptor busturile personalităților din respectivul cerc. Printre acestea, firește cu excepția lui Victor Hugo, nu exista nici una care, dincolo de relațiile personale cu el, să-i fi spus multe ca scriitor.

Victor Hugo, care avea să fie succesorul său în calitatea de principe al poeziei europene (evident, cu excepția Germaniei), l-a surprins prin nemai-auzita forță pitorească a fanteziei. O asemenea îmbinare de talente, care recomanda un pictor și un retor, așa cum ieșea la iveală în *Ode și baladé* și în *Orientale* nu mai existase niciodată în lirică și nu se putea să nu-l fascineze pe Goethe. Căci vizualitatea și limpezimea, vigoarea motivelor îl interesau pe atunci mai mult decît orice, le pre-

țuia în poezie mai presus decât „interiorizarea“ sau „atmosfera“. Din această cauză trecea lesne cu vederea teatralismul și chiar distorsiunile. Admira ca specialist măiestria *expresiei*, care și-a găsit în Hugo o culme nu numai a poeziei franceze, fără a se preocupa prea mult de calitatea sufletească a conținutului. Dimpotrivă, îl supăra, în postura sa de păzitor al forțelor spirituale europene, excesul pe care Victor Hugo părea a-l comite cu fantezia sa, manifestările scriitoricești ambițioase, neostoite — de neînțeles pentru cel ce se automodelase în tăcere și singurătate — tablourile terifiante, brutale prin tehnică și conținut, violența grotescă a marelui roman istoric al lui Hugo, *Nôtre-Dame de Paris*. Romanul se adresa, desigur, nervilor și fanteziei unui popor mai însetat de senzational decât de cultură, iar Goethe trebuie să-l fi găsit lipsit nu numai de frumusețe, ci și de noblețe, chiar plebeian. Dintre marii francezi ai secolului al XIX-lea, în afară de Hugo, Goethe n-a mai văzut în nici unul o personalitate cu *chip* propriu, deși a aruncat ocazional câte o privire plină de intuiții asupra operelor lui Stendhal, Merimée, Balzac și Delacroix.

Pentru el, Béranger, maestrul cîntecului, a fost o personalitate aparținînd mai puțin literaturii universale, cît mai ales istoriei culturii ; cîntecele pline de viață, atrăgătoare, curajoase, scrise pentru a răspunde comandamentelor zilei, îl încîntau pe Goethe, gata să-și aplece privirile cu bunăvoință, de pe culmea pe care se afla, spre manifestările poporului, spre dansul și cîntecul acestuia, spre obiceiurile și chiar năravurile lui, în care se încrușau natura și civilizația. În Béranger vedea, ca să ne exprimăm astfel, vocea poporului, cîntecul popular izvorît dintr-o necesitate citadină culti-

vată, chiar supracultivată, autopersiflarea și autocelebrarea puerilă a unei lumi îmbătrânite, bună dispoziție, rațiunea omenească sănătoasă și superficială cu grație, libertatea moderată în mijlocul metropolei ofilite prin rafinament spiritual și senzorial.

Între timp, pregătite tot de *Suferințele tinărului Werther* și, desigur, prin mijlocirea Franței, celebritatea și influența lui Goethe pătrunseseră și în Anglia, captivînd acolo doi maeștri europeni, care, mult mai mult decît oricare francez contemporan, au acceptat cu bucurie, prin operă și persoană, influența lui, însemnînd în același timp, dincolo de influența primită, ultimul mare adaos la panteonul său literar : Scott și Byron. Și la Scott l-au atras la început mai puțin virtuțile omenești, sufletești decît cele de tehnică artistică, iar aprobarea sa a îmbrățișat mai mult realizările decît personalitatea povestitorului de o robustețe calmă, de o amplexare temeinică, de o limpezime demnă : pregnanța vizuală desăvîrșită a descrierilor, conducerea fermă a acțiunii și îngrijita fundamentare și rotunjire a caracterelor — stăpînirea impunătoare a unui material vast adunat din istorie și experiență, încălzit prin bunătatea inimii, iluminat prin cunoașterea oamenilor și înțelegerea lumii. Ceea ce Goethe începuse prin *Goetz von Berlichingen*, impulsionat de teoria lui Herder și de influența lui Shakespeare — animarea plastică a istoriei naționale prin fantezia poetică — s-a încrucișat la Scott cu tradițiile romanului de moravuri englez, dînd naștere unei noi specii în literatura universală, romanul istoric, care îmbină sau chiar amplifică depărtarea și altitudinea romantică a trecutului cu o cunoaștere a oamenilor și a moravurilor contemporane, extrasă din lumea înconjurătoare și din

experiență. Cultura istorică oferă culori, stări și posibilitatea de a construi acțiuni, așa cum sfera contemporanilor, lumea burgheză, nu posedă. Dar lumea actuală, în cadrul căreia scriitorul trăiește și pe care o cunoaște, transpusă psihologic și, eventual, ridicată la un nivel mai înalt în trecut, pornind de la premisa că oamenii sînt la fel în orice epocă, dă viață și căldură, așa cum nu se pot obține pornind exclusiv de la lectură. Romanul istoric nu este, ca dramele despre regi ale lui Shakespeare, mitizarea unui trecut încă viu, activ, resimțit și interpretat aidoma prezentului, ci, la fel ca *Goetz von Berlichingen* de Goethe, rezultatul unei priviri retrospective livrești, din capul locului literare, chiar teoretice, care intenționează să reînvie trecutul tocmai ca trecut, de dragul depărtării, al altitudinii, al „romantismului” său (nu să eternizeze prin el prezentul), fiind nevoit să se slujească în aceasta de psihologia bazată pe observația actuală. Lui Goethe i-a vorbit mai puțin această tendință, cît mai ales bogăția de motive, extrasă de Scott din fuziunea temeinicelor sale lecturi istorice cu bogata, englezește solida sa cunoaștere a lumii, astfel că a trecut ușor cu vederea falsificarea romantică a istoriei, care de altfel nici nu-l interesa, și conturarea numai pe jumătate autentică a galeriei de personaje ce apăreau astfel mai pline de culoare sau mai pregnante.

Firește, cu timpul Scott a ajuns să-l plictisească : lumea acestuia vrednică și demnă, cum e ea, bogăția și tehnica lui le cunoști din una sau două opere tot atît de bine ca din douăzeci, și chiar dacă la a zecea poți încă să admiri ceea ce ai admirat la prima, totuși în esență nu mai afli nimic nou despre cele eterne, ci, întîmplător, cel mult aspecte materiale noi din trecut, iar aceasta nu era o

dorință a lui Goethe. Recunoscându-i în continuare măiestria, poetul a regretat absența la Scott a forței creatoare în permanent progres, capabilă să transforme eul scriitorului și lumea, să smulgă prin luptă haosului, cu fiecare operă, o nouă regiune, așa cum o făcuse Shakespeare și el însuși, a regretat absența acelui suflet deschis mereu cunoașterii și plin de vrajă, care-și aruncă razele dincolo de limitele actului artistic, înălțându-se ca o imagine proprie mai presus de operă.

Acest lucru, și tocmai pe acesta l-a găsit Goethe la lordul Byron. Și la Byron a admirat opera ca operă, plăcerea liberă, chiar cutezătoare de a scrie versuri, care jongla cu dificultățile, pentru a da strălucire întregii lor supleți și flexibilități, siguranța și grația lui de om de lume, cu care aborda și părăsea orice temă, mobilitatea abilă a trecerilor de la una la alta, omniprezența firească a alegoriilor și a aspectelor reale extrase din numeroase domenii, îndeosebi din acela al „societății” (în mod obișnuit inexistent la geniul german), fan-tezia temerară și trează, care evoca situații și peisaje. Forța plastică și vigoarea expresiei, bogăția „lumii” și a naturii, libertatea și spontaneitatea, eleganța și energia creației lui Byron erau pentru Goethe atât de surprinzătoare, încât i-a recunoscut poetului englez, ca singurului printre contemporani, o valoare egală cu a sa, așezându-l alături, chiar mai presus de prietenul său Schiller, pe care-l venera, salutând fiecare nouă operă a lordului, comentând-o, recomandând-o, constatând cu mîndrie orice urmă a propriei sale influențe, îndeosebi a lui *Faust*, răspunzând omagiului lui Byron, ca nici unui altuia, de la același nivel și cinstindu-l ca pe un maestru, cum n-o mai făcuse decît cu nemuritorii din antichitate.

Totuși, oricît ar fi admirat Goethe operele lui Byron, luate în parte, ca opere, forța impetuoasă a liricii lui, avîntul pînă la cer și profund al mistериilor sale, în care meditațiile devin spațiu și peisaj, cutezanța plină de spirit a satirelor, vastitatea cît lumea și policromia lui *Don Juan*, aerul înviorător de munte și de mare al povestirilor, în genere acel *plein-air* al descrierilor, care deschide perspective largi ochiului și umple plămîinii, apropiat de pămînt și bogat în seve telurice — calități de dragul cărora îi ierta confuzia problematicii, apăsătoare pentru inimă și creier, ca și monotonia personajelor — oricîtă plăcere și oricîte imbolduri ar fi găsit Goethe în operele lui Byron : mai presus de toate acestea și independent de ele, îl impresiona, chiar îl fermeca și îl zguduia, existența, viața acestui bărbat, cum nu i se mai întîmplase cu nimeni după Napoleon.

Faptul acesta nu e de la sine înțeles, iar admirația de specialist a lui Goethe față de măiestria lui Byron nu explică nicidecum farmecul exercitat asupra sa de omul Byron. Da, acest farmec ar putea fi mai curînd cauza decît consecința acelei admirații și chiar dacă, în lipsa unor relații personale, Goethe a fost vrăjit prin mijlocirea operelor, farmecul respectiv nu era totuși inclus în opere și nu putea fi receptat numai din ele. Ce l-a captivat pe Goethe în *figura* lui Byron în așa măsură, încît aceasta a devenit pentru el poezie, chiar mit ? Căci Byron era aproape opusul a ceea ce bătrînul Goethe propunea ca ideal al ținutei omenești, iar Goethe nu era în privința aceasta orb, nu-l răstălmăcea pe poetul englez oarecum în sensul idealului său, ci îi cunoștea lipsurile : subiectivismul nelimitat ce se regăsea în univers numai pe sine și suferințele lui de care era vinovat sau

care erau închipuite, autooglindirea și reflecția ego-tistă sterilă, poziția aproape cochet-răuvoitoare și plină de nepăsare față de lume, nestăpînita lipsă de măsură a temperamentului și confuzia naivă, chiar puerilă a rațiunii, lipsa de simț filozofic, din care pricină îi izbutea doar expresia inspirată a stărilor de spirit, nu însă și reflecția obiectivă. Lordului îi lipsea tocmai ceea ce pretindea în primul rînd Goethe de la sine și de la alții : măsură, ordine, luciditate, echilibru între eu și lume. Oricît i-ar fi admirat talentul, Goethe l-ar fi putut judeca așa cum l-a judecat pe Heinrich von Kleist (și așa cum l-a judecat, tocmai ca discipol plin de venerație al lui Goethe, din motive și cu unități de măsură goetheene, Carlyle ¹) ca pe o deformare a imaginii omenesci desăvîrșite, ca pe o tulburare a smeritei lumi dornice de fapte. Goethe n-a făcut-o, i-a scuzat nu numai egocentrismul și lipsa de măsură, ci chiar negativismul („cuvîntări parlamentare nerostite“ ²) De ce, în numele cărui înviorător „da“ a trecut poetul nostru în fața acestui om nou peste principiile, chiar peste exigențele sale ? Apariția „incomensurabilă“ a lui Byron, ca și aceea a lui Napoleon, a înfrînt solida *ratio* a lui Goethe și eșafodajul ei, iar Goethe s-a arătat gata nu numai să trăiască o experiență cu totul nouă pe ruinele unor solide unități de măsură, ci și să fie recunoscător celui ce-l obligase s-o facă.

E probabil că atitudinea personală a lui Byron față de Goethe a pregătît marea impresie asupra

¹ *Thomas Carlyle* (1795—1881) — istoric și filozof idealist englez, unul dintre cei mai categorici adepți ai cultului „eroilor“, în care ignorînd rolul maselor, vedea pe făuritorii istoriei.

² Cu această expresie a caracterizat Goethe operele lui Byron.

asupra acestuia. Goethe n-a fost nereceptiv la omagiile sărbătoritului lord poet, care l-a recunoscut în termeni formali ca suzeran spiritual, trădându-și în mai multe opere de celebritate universală dependența de *Faust*, un semn vizibil de departe al dominației poetice a lui Goethe asupra lumii. Printre toți discipolii și vasalii lui Goethe nu existase pînă atunci nici un bărbat de celebritatea europeană, adepții săi din străinătate fuseseră în majoritate membri ai unor cercuri ezoterice, sau inovatori contestați, a căror opoziție împotriva autorităților recunoscute își căuta un reazem în maestrul german. La Byron, găsea pentru prima dată un herald care nu numai că-și primea strălucirea de la el, dar putea să și proiecteze asupra lui o strălucire proprie. La aceasta se adăuga poziția socială a lui Byron : pentru Goethe, un lord, la fel ca un rege, era purtătorul unei demnități deosebite și, oricît de puțin i-ar fi spus aristocrația în sine, el se arăta gata să-i acorde un spor de prețuire, atunci cînd această aristocrație îi aducea avantaje personale. Or, înseși relațiile lui Byron, ca un admirator englez celebru și nobil, cu Goethe constituiau o premisă favorabilă, aptă să deschidă calea magiei inițiale exercitate de firea și viața lui, așa cum circula prin Europa datorită operelor sale și relatărilor despre el.

Chiar viața aceasta, plină sau nu de măsură, morală sau nu, rezonabilă sau nu, apăsătoare sau nu, cum nu se mai întîmplase cu nici una după Napoleon, sub înfățișarea a ceva sălbatic, temerar, ca o furtună ce te smulge cu ea, primejdioasă și ademenitoare, revoltătoare și tentantă la fel ca stihiiile dezlănțuite, ca nelegiuirile triste și generoase, ca titanii sau demonii sumbri din creația

lui Byron. Un om minunat de frumos, mai curînd fermecător datorită unei fărădelegi decît desfigurat de ea, de o mare robustețe și de un firesc neînfrînat, priceput în toate exercițiile corporale, de viață nobilă și înzestrat cu un geniu năvalnic, smuls din echilibru prin fatalitate sau vină, împovărat vizibil de o taină întunecată, fie ea blestem, nelegiuire sau amăgire, generos, seducător, senzual, risipitor, prieten și trădător al femeilor, binefăcător și ostil oamenilor, probabil un mare păcătos, dar nu un suflet rău și josnic, „*a man more sinnend against than sinning*“¹, fără patrie și pace, dar străbătînd neîncătușat și liber de răspundere binecuvîntatele țări ale Europei și celebrîndu-le printr-un cîntec nou, în cele din urmă înălțat eroic, după rătăcirii aventuroase, prin moartea sa pentru o cauză internațională sfîntă sau crezută sfîntă, pentru libertate și pentru Elada : așa s-a conturat treptat chipul lui Byron în sufletul uimit, plin de bucurie sau neliniște al Europei postnapoleoniene, care oscila între istovire și febră, între ordine și libertate, între ruinele războiului și visurile de viitor, incapabilă să mai suporte un erou și un stăpîn al lumii, dar mai receptivă că niciodată la farmecul neangajant al unui aventurier genial și al unui magnific actor ce se interpreta pe sine însuși, dacă piesa pe care o juca era atît de splendidă, atît de captivant legată de libertate și umanitate, prin egocentrism aprig și printr-o dăruire spontană, ca existența lui Byron.

Mai mare decît natura lui Byron era capacitatea lui de a o interpreta și de a și-o revărsa, iar dacă uneori, intenționat sau nu, părea mai nelegiuit

¹ Un bărbat împotriva căruia s-a păcătuit mai mult decît a păcătuit el însuși (engl.).

decît era, niciodată n-a apărut mai plictisitor, mai meschin sau mai naiv decît voia să se arate, niciodată imaginea scenică a nefericirii, a nelegiuirii sau a tainei lui n-a fost mai prejos decît sentimentul său autentic, mai cîrînd dimpotrivă ; s-a despovărat de suferință prin spectacolul oferit ochilor Europei, prin teama și compasiunea pe care le-a trezit. N-a fost un *poseur* a ceea ce-i lipsea, dar a fost un mim a ceea ce trăia ; Goethe a considerat și el spectacolul lui Byron drept o viață naivă, a văzut în postura de Cain și în satanismul lordului expresia demonismului, deși în realitate nu erau decît reflexul lui. În comparație cu Byron, Napoleon a fost un copil al naturii, *poseur* numai în urmărirea deliberată a unui scop politic, niciodată însă, ca Byron, cînd era singur cu el însuși. Dar pînă și Goethe i-a considerat înrudiți, admitînd pentru englez scutirea de morală, lege și măsură în primul rînd datorită demonismului său, scutire pe care n-ar fi admis-o niciodată pentru un geniu ca atare, pentru un Beethoven, ca să nu mai vorbim de Kleist. Dar mult mai mult decît în operele lui Byron, el vedea demonismul acestuia în firea și în cariera lui, în postura lui de alungat și drumeț prin lume, în violenta lui materialitate senzorială, în respirația lui alpină și insulară, în principiara lui moarte eroică. Și, așa cum îl invidiasse pe împăratul demonic, îl invidia acum pe lordul demonic, pentru violența și totodată pentru libertatea cu care își trăise viața pînă la capăt, fie ea cît de tragică. Goethe renunțase mereu și trebuia să renunțe în mijlocul lumii burgheze, în care, oricît de mult ar fi depășit-o, își avea rădăcinile. Dar el continua să arunce o privire plină de dor și melancolie spre patria originară a poe-

ziei, aflată dincolo de orice lume buργheză, și saluta pe oricare sol venit din această patrie, care-și putea păstra libertatea deplină în mijlocul prezentului.

Un asemenea sol, și singurul printre contemporanii săi, a fost pentru el Byron. Neînfrînat și nesupus niciunor obligații, în chip fericit sau nefericit, ca însăși esența lumi, a trecut în zbor ca demonii într-acolo aproape atemporal ca un tînăr din antichitate, prin mijlocul moravurilor cumi_nți și al mentalității plafonate sau al egoismelor cumi_nți de la începutul secolului al XIX-lea, incredibil, dar suficient de real, un contemporan, chiar un spirit atoaate-înnoitor, un revoluționar și un erou exemplar, îndepărtat ca un vis și totodată strălucitor pe fondul palid al zilei. Ceea ce l-a atras pe Goethe n-a fost întru totul luptătorul actual pentru libertate, lordul opoziționist, heraldul melancolic al tuturor sentimentelor de nemulțumire din Europa, care a adunat în jurul său întreg tineretul de pe continent, ca un conducător al mișcării politice și literare „moderne“ : faptul însă că acest seducător foarte actual purta în același timp blestemul unui demon antic, că fiul revoluției și părintele revoluționarilor, modelul lui Heine, a trăit și a murit ca într-o campanie similară aceleia a lui Alexandru cel Mare, faptul acesta a fost pentru el un motiv de uimire și un simbol. Dacă-și arunca privirea asupra ansamblului fenomenului, acesta se transfigura, căpătînd sensul unui miracol poetic, creat din frumusețea eternă, care este și vrea să fie asemenea antichității, și din năzuința neostoită spre o lume mereu nouă, năzuință izvorită din dulcea bogăție senzorială a ideii și din întunecatul impuls fără

odihnă, din visul nepieritor și fapta neobosită, din cele vechi și fericite, ca și din cele noi luate în posesie : din Elena și Faust. Byron a pătruns în imaginea despre lume a lui Goethe sub chipul lui Euphorion ¹, al unui spirit al focului ce sparge granițele, aflat prin naștere între om și demon, faptură dublă și contradictorie, înzestrată cu putere demonică și neliniște omenească, ademenind totul și ademenit de toate, predestinat unei activități nemuritoare și unei morți tragice. În felul acesta, Byron depășise pentru el simpla literatură și, ca un element original al vieții, devenise de-a dreptul creație, nemaifiind un subiect supus judecății, ci o figură mitică. Este cinstirea supremă pe care o poate aduce în genere un poet, cinstire cu atât mai înaltă, cu cât provine nu dintr-o simpatie conștientă, ci dintr-o perspectivă involuntară.

Alături de Byron, celelalte stele ale noii literaturi engleze, Scott și Moore — ca să nu mai vorbim despre membrii școlii lakiste ², depreciați chiar de Byron — au pălit pentru Goethe. Acesta aproape că nu cunoștea cercul lui Byron, iar față de Shelley, cel puțin egal cu lordul, în ce privește valoarea poetică, s-a arătat prizonier al unei prejudecăți defavorabile, datorită unei neînțelegeri Keats, cei mai pur și cel mai dulce poet pe care l-a dat Anglia după Shakespeare, singurul spirit pe jumătate elenic din această atmosferă puritană, când nu era

¹ *Euphorion* — în mitologia greacă, fiul Elenei și al lui Ahile ; în *Faust* de Goethe, e fiul Elenei și al lui Faust, întruchipându-l pe Byron.

² *Școala lakistă* — grupare literară constituită în Anglia la începutul secolului al XIX-lea. Lakiștii, printre care W. Wordsworth (1770—1850), S. T. Coleridge (1772—1834), R. Southey (1774—1843) sînt reprezentanți ai romantismului evazionist și conservator.

libertină, a rămas pentru Goethe în întuneric.¹

Dimpotrivă, autorul lui *Faust* și-a găsit în Anglia, în persoana lui Thomas Carlyle, un traducător și un adept, un exeget și un portretist, cum aproape că nu aflase în Germania. Acest scoțian autentic, extrem de focos, de o exigență și combativitate neînduplecate, nefericit și lipsit de bucurii, cu un zbor greoi, cu limba împleticită din cauză că avea prea multe de spus, dar viguros și temerar, și-a aflat în Goethe lumina și calea spre o activitate curajoasă, spre o pioasă și plină de recunoștință concepție asupra lumii. Mai puțin datorită unui simț propriu-zis al frumosului — era moralist și numai moralist — cât mai ales unui infailibil simț al autenticității, Carlyle a pătruns prin coaja tuturor prejudecăților estetice, etice și politice, a tuturor adevărilor aparente și a tuturor aspectelor de suprafață pînă la grăuntele de forță, pînă la puterea și realitatea fiecărei personalități și înfăptuiri, indiferent ce origine istorică ar fi avut acestea, cîtă vreme întruchipau o afirmație vie și o sinceritate altruistă. Astfel, el n-a obosit în a-l recomanda englezilor săi, puritani obtuzi, palavragii politici, sau egoiști ușuratici și calculați, pe Goethe, ca pe un pios profet al adevărului, al confirmării active și al bucuroasei recunoașteri a lumii, al autoeducării și al clarității ; totodată s-a străduit să deschidă operei lui drum în Anglia,

¹ Faptul ar putea să pară ciudat, dar explicația lui stă probabil în aceea că activitatea poetică a lui John Keats (1795—1821) s-a consumat fulgerător în cuprinsul a numai trei ani : *Endymion* (1818), *Ode* (1819). *Isabella*, *Seara Sfintei Agnes*, *Lamia*, *Hyperion* (toate în 1820). Mai trebuie spus că, dacă opere ale lui Byron au fost traduse în limba germană curînd după apariția lor în Anglia, opera lui Keats a trebuit să-și aștepte tălmăcitorul pînă către sfîrșitul secolului al XIX-lea.

prin traduceri, să-l explice și să-l preamărească prin articole. Goethe i-a apreciat strădaniile cu o recunoștință părintească și l-a întâmpinat cu bucurie pe tânărul său apărător, pe care aproape că nu l-a putut prețui altfel decât ca pe un apărător al cauzei sale. Intuia seriozitatea și forța lui Carlyle, sperînd de la el pentru Anglia realizări corespunzătoare acelorăa oferite de globiști Franței. N-a mai apucat să trăiască împlinirea acestor speranțe și aproape nici n-a bănuît că primul său exeget care l-a înțeles în adîncime dincolo de Canalul Mîneei, chiar în întreaga străinătate (unde nu avea, de altfel, decât admiratori) era totodată singurul vizionar și spirit critic, cu care Anglia avea să se poată lăuda în secolul al XIX-lea.

Tinerii literați din toate țările importante au venit în ultimele două decenii de viață ale lui Goethe, ca să-l vadă pe uimitorul bărbat, sau chiar să-l omagieze personal în numele țării lor, al generației lor, al orientării lor, iar unii dintre ei aveau să devină mai târziu mari personalități europene ori, cel puțin, naționale, fără ca vreunul să fi fost pentru Goethe altceva decât un vizitator particular mai mult sau mai puțin interesant, în cel mai bun caz un talent sau reprezentantul unei literaturi naționale în devenire și sub influență goetheană : astfel, din Polonia a venit Mickiewicz, din Rusia, Jukovski ¹, din Danemarca, Oehlenschläger ² — și

¹ *Vasili Andreievici Jukovski* (1783—1852) — reprezentant de seamă al romantismului rus, creator al baladei ruse, dar și autor de ode, elegii, povestiri. A activat în Germania ca popularizator al literaturii din patria sa și a tradus în rusă din opera lui Goethe.

² *Adam Gottlob Oehlenschläger* (1779—1850) — principalul exponent al romantismului danez, autor de poezii, drame, comedii, epopei și povestiri. Și-a tradus personal în germană o parte din opere.

mulți alții, pentru care Goethe însemna enorm, dar care pentru el reprezentau puțin sau nimic.

Doar un singur alt scriitor străin, pe care nu l-a văzut personal, i-a smuls aprecieri pozitive și o nestinsă admirație prin operele lui și ca răspuns la omagiul său : italianul Alessandro Manzoni. Șeful școlii romantice italiene, contestat în patria sa, ca inovator, de către clasicismul dominant (la fel ca Victor Hugo în Franța), i-a atras atenția lui Goethe prin cîteva tragedii grave, de un colorit dens, prin plastica și pregnantă odă scrisă la moartea lui Napoleon și prin marele său roman istoric *Logodnicii*. Cu prezentări elogioase, menite să fie totodată și apărări ale lui Manzoni împotriva adversarilor săi conaționali, obiectiv pe care l-au și atins, Goethe a tradus fragmente din *Adelchi* și din *Contele de Carmagnola*, a dat o tălmăcire germană schițată în grabă, dar cu o mîină extrem de sigură a cîntecului funebru dedicat lui Napoleon¹ și s-a gîndit să realizeze chiar o prelucrare a romanului, în felul în care prelucrase *Viața lui Cellini*. *Logodnicii* i-au trezit în egală măsură admirația în calitate de cunoscător și emoția în calitate de cititor, prin conținutul atractiv mai puțin datorită materialului, cît mai ales sufletului cu adevărat frumos al autorului. Și într-adevăr : Scott fusese egalat de către discipolul său, în acest domeniu care-i era cel mai propriu, romanul istoric, în evocarea poetică a istoriei, în redarea colorată a unor stări îndepărtate și în arhitectura armonioasă a unui vast material de întîmplări, dar fusese întrecut prin animarea și profunda umanitate a personajelor. Căci Manzoni era mai mult decît un mare povestitor,

¹ Poemul epic *Cinque Maggio* (*Cinci mai*), al cărui titlu indică data morții lui Napoleon.

fantezia lui era îmbinată cu o profunzime lirică și încordată de un nerv dramatic care-i lipseau scoțianului grav, inventiv și viguros, dar, în fond, în ciuda romantismului, prozaic. Manzoni era nu numai un caracter vrednic, ci și un suflet frumos și profund, iar romanul său nu e slăbit de aceste virtuți lirice, ci înălțat : este probabil singurul roman istoric care rămîne *creație poetică* în sensul romanelor lui Goethe, care nu e o producție hibridă între istorie și literatură și care trezește, la lectură, nu numai interes pentru conținutul material, ci și participare la umanitatea scriitorului. Cu ochiul său sigur, Goethe a descoperit în tînărul Manzoni pe marele poet italian al epocii sale (pe singurul poet italian, în afara lui Leopardi, pe care nu-l cunoștea și pe care cu siguranță că, bolnav și contorsionat cum era acesta, nu l-ar fi suportat). Nici un alt italian nu a mai atins acel avînt sublim și totodată dens, nu umflat și găunos, din *Inni sacri*¹, îndeosebi din celebrarea lui Napoleon, acest elan imnic profan și pios totodată, catolic în cel mai pur înțeles, iar Goethe a fost bucuros să afle o asemenea măiestrie la un suflet atît de frumos. Același bărbat l-a uimit și prin bogăția de fapte, prin obiectivitatea și solida lui legătură cu pămîntul. În amurgul vieții, Goethe a fost astfel martorul unei înnoiri sub semnul său în țara pe care o slăvea, văzînd cum se afirmă un poet care îi era discipol. Acolo de unde plecase cîndva, pentru a se forma într-un chip autentic în patria lui, se reîntorcea acum, acționînd de departe ca un principe al literaturii universale.

Numele lui Hugo, Scott, Byron, Manzoni înfățișează culmile literaturii universale în devenire, pe

¹ *Imnurile sacre*, publicate de Manzoni în 1815.

care Goethe a îmbrăţişat-o cu privirea sa, a intuit-o, așa cum numele lui Hafiz, Dante, Calderón înfăţişau culmile literaturii exotice, iar *Biblia*, Homer și Sofocle, Shakespeare și Molière culmile literaturii universale clasice. În afară de literatura universală beletristică exista și una științifică, pe care nu era nevoie s-o întemeieze Goethe : căci ea se bazează pe schimburi de adevăruri și cunoștințe obiective, nu pe însușirea unei expresii sufletești specifice oamenilor și popoarelor, *limbilor* naționale. Schimbul de cunoștințe este tot atât de vechi ca și schimbul de bunuri materiale ; schimburi sufletești și de forme presupun o cultură îndelungată, iar în acest domeniu intră în joc forțe tainice ale umanității, nu scopuri și foloase ale acesteia. Goethe s-a situat și în centrul literaturii științifice universale, îndeosebi în domeniul științelor naturii, dar nu ca o personalitate dominantă recunoscută, care să-și exercite înrîurirea, ci ca observator, eventual admirat, cu reproșuri sau indulgență, pentru multilateralitatea care îngăduia autorului *Suferințelor tinărului Werther* să găsească timp și pentru așa ceva. Contribuțiile sale în domeniul științelor naturii au sporit peste hotare strălucirea persoanei sale, fără ca el să exercite acolo vreo înrîurire în această calitate. De altfel chiar în patrie nu avea decât puțini adepți ca naturalist, iar cei mai mulți dintre aceștia nici nu erau specialiști recunoscuți, ci filozofi ai naturii ca și el, sau auxiliari direcți ai săi.

„Literatura universală“ ne oferă prilejul să aruncăm o privire asupra activității de traducător a lui Goethe, căci această idee se sprijină tocmai pe schimbul lingvistic dintre popoare și, ca orice receptare literară a lumii, și aceea a lui Goethe a

fost începută și exprimată prin traduceri. De-a lungul întregii vieți, Goethe a tradus și el mult, transpunînd opere direct din limbile în care fuseseră scrise și indirect, cînd nu cunoștea limba originală, din limbile în care fuseseră tălmăcite. Lucrările alese pentru a fi traduse și, corespunzător, metodele sale au fost diferite : ca adolescent, traduceri erau pure exerciții de limbă, gramatică aplicată ; tînărului din perioada prieteniei cu Herder tălmăcirile îi satisfăceau plăcerea poetică procurată de forme, pentru care originalul și materialul nu constituiau decît un pretext, o rezistență în învingerea căreia sufletul său dornic să se exprime și capacitatea sa de a utiliza mijloacele limbii își încercau puterile : așa trebuie înțelese traduceri din *Cîntarea cîntărilor* și din *Vocile popoarelor*. O a treia grupă de traduceri, din anii clasici ai maturității sale, își datorează originea activității lui ca om de teatru sau redactor, nevoii de a alcătui un repertoriu sau de a îmbogăți publicațiile cu suplimente prețioase de peste hotare, atunci cînd colaborările din țară nu erau suficiente ; aici se înscriu traduceri sale cele mai întinse : *Tancred*¹, *Mohamed*², *Autobiografia* lui Cellini, *Nepotul lui Rameau*, precum și cîteva fragmente din operele italiene. Firește, în cazul acestor traduceri, nevoii exterioare trebuia să-i corespundă o afinitate lăuntrică față de opera respectivă, credința în valoarea ei, dar și acum autorul străin trebuia să servească interesele lui Goethe mai curînd decît invers. Mobilul activității de tălmăcire consta nu în introducerea ca atare a unei opere străine, ci în hrănirea publicului goethean cu lecturi valoroase, indiferent de unde îi cădeau în

¹ și ² Tragedii de Voltaire.

mînă tocmai lui Goethe. Voltaire, Diderot, Cellini, oricît de valoroși ar fi fost în sine — valoarea lor era desigur o premisă de la sine înțeleasă — ofereau totuși doar un material, în care Goethe se exprima pe sine și-și exprima orientarea, erau numai niște medii ale spiritului goethean, ce vorbeau într-o limbă străină.

În sfîrșit, o a patra grupă de traduceri a slujit în esență la introducerea spiritului străin, sau cel puțin a fost un indiciu în sensul menționat, și numai în acest caz Goethe s-a simțit mai puțin un prelucrător, cît mai ales un tălmaci, un interpret, chiar un impresar. Toate aceste traduceri se situează în perioadele lui mai tîrzii și numai ele aparțin propriu-zis activității sale conștiente pe planul *literaturii universale*. În celălalt, poetul e discipol, făuritor al unor mijloace de expresie, beneficiar, care (deși conștiincios) nu-și asumă nici o răspundere față de opera străină; numai aici, în cazul ultimelor, traduce nu pentru uzul său, ci de dragul autorului străin, firește nefiind nici acum un slujitor al cuvîntului străin ca Luther, Voss, Schlegel, ci stăpînul, protectorul lui, care dă rapide indicații viitorilor traducători specialiști despre ce și cum să tălmăcească, din dorința de a aduce o oarecare contribuție la extinderea literaturii universale. În această a patra grupă se înscriu aproape toate traducerile făcute de el la bătrînețe, ca anexe la *Divanul occidental-oriental*, apoi probele din Byron, Manzoni sau din restul literaturii universale.

Goethe n-a fost niciodată un traducător care să se scufunde pînă la autodăruire în originalul străin, care să pătrundă în acesta pentru a deveni din interior una cu el, sau fie și numai pentru a se alia cu el, ca Schlegel, ori, în fine, cu oricîtă

obstinație ar fi lucrat, pentru a se uita pe sine, punându-se în serviciul modelului, ca Luther. Pentru Goethe, traducerile au fost întotdeauna doar o ocupație ocazională, aflată mereu în serviciul unei proprii îndatoriri creatoare sau instructive. Toate traducerile goetheene se citesc mai întâi ca opere goetheene, investite cu semnele caracteristice ale stilului goethean din perioada respectivă — stilul din tinerețe, de la maturitate, de la bătrânețe în așa fel încît cel ce n-ar cunoaște originalul și stilul acestuia nu le-ar putea identifica lesne.

Goethe a deosebit trei moduri de traduceri din literatură : traduceri prozaice, care fac cunoscut doar conținutul străin, parodistice, care se străduiesc să-l redea conferindu-i alt înțeles, propriu tălmăcitorului, traduceri în care se transpune originalul folosindu-se și o formă identică. Desigur, el a dorit să-și situeze traducerile în a treia categorie, dar și aici există mai multe grade, în funcție de felul cum este înțeleasă noțiunea de *formă* ce urmează a fi transpusă în germană : din punct de vedere exterior sau interior. Goethe a vrut să redea forma exterioară, adică metrica, și conținutul de idei și imagini, nu însă și ritmica interioară, accentul fiecărui vers, pînă în amănunt. Își arunca privirea asupra unui vers, unei strofe, unui fragment, prelua de la o anumită distanță conținutul în întregul său și-l transpunea în limba goetheană, fără a fi atent înăuntrul acestor unități și la subtonuri sau tonuri secundare : „Cînd traduci, nu trebuie să te angajezi într-o luptă directă cu limba străină. Trebuie să te apropii de ceea ce e intraductibil și să-l respecti.“ Această învățătură, pe care a rostit-o într-o convorbire cu cancelarul Müller, este justă și valabilă pentru orice traducător, numai că granița dintre traductibil și intraductibil din fiecare

limbă, nu e trasată o dată pentru totdeauna, ci se schimbă de la o epocă a limbii la alta, așa cum se schimbă și ceea ce e exprimabil sau inexprimabil, deoarece fiecare epocă nouă ridică în domeniul exprimabil al spiritului un nou conținut de viață pînă atunci inexprimabil — faptul acesta se înscrie în însăși noțiunea de „epocă”. Astfel, în zilele noastre, Nietzsche și Stefan George au făcut exprimabile în limba germană lucruri care în vremea lui Goethe odihneau încă în haosul lipsit de grai, amîndoi lărgind astfel și în limbile străine, față de acea vreme, granițele a ceea ce e traductibil.

De altfel, ca traducător, Goethe s-a oprit la granițele intraductibilului atinse în vremea sa de Schlegel, aceasta nu de nevoie, pentru că i-ar fi lipsit forța lingvistică, ci cu intenție, deoarece voia să dea doar indicații și schițe, nu transpuneri poetice desăvîrșite, preferînd să fantazeze goethean pe marginea originalelor străine. Numai așa a reușit ca, folosind prelucrări străine sau chiar germane ale unor opere scrise în limbi pe care nu le cunoștea, să realizeze apropieri atît de măiestrite, pe jumătate exotice, pe jumătate goetheene, de un original, cum sînt, de exemplu, extrasele din *Moallakat*¹ date în anexa la *Divanul occidental-oriental*. Atunci însă cînd cunoștea limba străină și voia să dea nu numai schițe de traduceri, ci traduceri desăvîrșite, ca în cazul lui *Tancred*, *Mahomed*, *Autobiografia* lui Cellini și *Nepotul lui Rameau*, atunci „traducea” originalul, cu accentul, stilul, chiar metrul corespunzător. Am obținut astfel cîteva opere pe jumătate goetheene, la care poetul n-a trebuit să aducă materialul și să-i dea chip, ci numai limba, ca element senzorial. Cum a procedat în amănunt,

¹ Culegere din operele a șapte poeți arabi, alcătuită în secolul al VIII-lea.

îndeplinind această muncă, nu putem arăta aici pe larg, analiza respectivă rămîne în sarcina unui studiu special, noi am consemnat doar rezultatele unui asemenea studiu. În concluzie, vom spune că Goethe n-a făcut epocă în calitatea sa nemijlocită de traducător, chiar dacă a pregătît direct limba cu care vor putea lucra traducătorii din vremea lui ce-au făcut epocă, Voss și Schlegel. Ca tălmăcitor, a rămas elevul lui Herder, iar versiunile germane pe care le-a realizat nu-și cîștigă valoarea atît din fidelitatea traducerii (ca acelea ale lui Schlegel), cît din specificul lor goethean. Goethe era în prea mare măsură un spirit original, pentru ca activitatea de traducător să obțină o importanță decisivă fie și în viața sa : această activitate de traducător a fost pentru el o creație poetică de al treilea grad, un fel de a vorbi prin mijlocirea unui conținut dat, sau o datorie auxiliară rezultată din poziția sa în cadrul literaturii universale.

ELEGIA DIN MARIENBAD

Ne întoarcem din nou privirea de la orizontul de literatură universală al lui Goethe spre centrul trăirilor sale, chiar și al reflecțiilor celor mai îndepărtate, spre inima lui vie, din care-i izvorau toate cele știute și de unde acestea își primeau valoarea, sau chiar nonvaloarea. În *Divanul occidental-oriental* am văzut de două ori lumea spiritului său amenințată din direcția inimii zguduite, apoi din nou liniștindu-se. De două ori a scos poetul la iveală, prin mijlocirea spiritului, tristețea și farmecul ce amenințau să-i întunece lumina lumii : în *Dor fericit* și *Regăsire*. De două ori și-a extras

din criza însăși puterea de a o învinge. A treia oară, universul bătrîneții sale s-a clătinat sub asaltul lui Eros, iar de astă dată poetul a crezut, cel puțin pentru o clipă, că se va prăbuși :

Pierdut-am lumea, însumi sînt pierdut

o recunoaștere dureroasă pentru fiecare om, una zguduitoare pentru acela a cărui lume și al cărui eu erau: Goethe. Și de astă dată, universul și eul au fost salvate, dar acelei clipe, cînd Eros l-a învins încă o dată pe stăpînul lumii, în așa fel, încît a crezut că pierde la fel ca tînărul Werther, cînd bogăția incomensurabilă pe care își făcuse iluzia că o cucerise și o pusese în bună rînduială se redusese pentru el la neant din pricina refuzului unei fete, cînd înțelepciunea devenise pentru el searbădă și arta inutilă, cînd arzătorul ceas al despărțirii îi sfîșia în zdrențe șazececi de ani de cea mai rodnică activitate și o veșnicie de contemplări cînd se părea că trăise zadarnic și că renunțase în zadar, pentru că nu se împlinea această unică dorință, cînd resimțea golul din jurul său cu atît mai profund, cu cît mai profund își dădea seama de bogăția lumii scufundate în urmă, cînd nu-i mai rămînea nimic altceva decît sentimentul copleșitor al pierderii și imboldul de a-i da glas — acelei clipe, nostalgiei universului, a tinereții, a iubitei, ca o posesiune imensă în mijlocul unei pierderi imense, imaginii spirituale limpezi a bunului suprem și a prăpastiei sumbre și înflăcărata a chinului, tuturora acestora le datorăm această minune a liricii germane, *Elegia din Marienbad*.

Ulrike von Levetzow, care a fost inspiratoarea acestei poezii, a întruchipat ultima dată pentru Goethe, în bătrînețea lui tînără, frumusețea ome-nească fermecătoare, izvor de nostalgie, și a rămas

inaccesibilă, la fel ca Lotte din anii wertherieni. Dar în vreme ce înaintea tânărului Goethe se deschidea încă viața întreagă, astfel că pasiunea putea fi un destin înnoitor și deschizător de lume, iar despărțirea îi nimicea doar *unul* dintre visurile tinereții, care-i transfigurase și-i umpluse pentru un scurt răstimp lumea, bătrînul Goethe știa că Ulrike e ultimul său vis și că, o dată cu ea, îl părăsește tot ceea ce fata îi mai trezise încă o dată în suflet, tot ceea ce fusese ființa ei pentru poet, tot ceea ce îi suplinise, ridicîndu-l în slăvi, dîndu-i avînt : nu se despărțea doar de chipul unei femei, ci de o lume iarăși înflăcărată, de o nouă geneză poetică, de viața creată de Dumnezeu dincolo de orice înțelepciune și, acum definitiv, de tinerețe. Întîlnirea cu Ulrike îl întinerise încă o dată, înălțîndu-l deasupra cercului rece de orînduieli și cătușe cu care se împăcase de nevoie, în chip înțelept. Ulrike luase numaidecît locul acestei lumi a bătrîneții lui și, cîtă vreme fusese acolo, o făcuse lipsită de valoare. Acum ea pleca, iar în golul lăsat prin plecarea ei „lumea“ lui nu putea să reintre, păstrîndu-și valoarea de mai înainte. *Elegia din Marienbad* a rezultat din nevoia de a păstra și a evoca dorința trezită de Ulrike și tot ceea ce fusese ea pentru Goethe, ca și din înțelegerea imposibilității de a se adapta din nou în lumea lui închistată, în înțelepciunea lui, din zbuciumul ce-i sfîșia inima, între iubită pierdută și o lume ce nu-l mai mulțumea. Așa cum o arată și titlul ce precizează specia literară, poezia e o tînguire, rostită într-un moment cînd poetul privește în juru-i, înapoi, după cea pierită sau care tocmai piere, cu darurile, farmecele, imaginile ei, și înainte, spre cele ce i-au mai

„rămas“ poetului, o lume atît de bogată în sine, acuma atîta de săracă.

Momentul e despărțirea însăși, ora de după despărțire : pornind de-aici, poetul se reîntoarce la ultimele clipe de fericire, savurează încă o dată, în amintire, respirînd profund, beatitudinea iscată de prezența iubitei, parcurge calea dragostei sale de la început pînă la sărutul de despărțire și aici, ajuns din nou la această amintire, readus de ea la realitatea prezentă, de care amintirea însăși voise să se îndepărteze pentru a se liniști, poetul se scufundă din nou în pustietatea dureroasă. Ca să se înalțe deasupra ei, se uită în jur la cele ce i-au mai rămas :

Dar nu-ți rămîne lumea ?...

Natura, la al cărei sîn prietenos a găsit întotdeauna alinare și sfat, e încă aici, cîmpii, munți, pășuni, riuri, cerul. Poetul își ridică privirea și se pierde în contemplarea formelor luate de nori. Dar sufletul, plin de icoana iubitei, biruie spiritul contemplatorului naturii ; ceea ce trebuia să-l facă să uite abia-i aduce aminte de ce a pierdut : în aburii înălțimilor o vede pe ea, mereu numai pe ea, iar natura, care trebuia să-l îndepărteze de iubită, îl duce înapoi la ea, *lumea dinafară* devine alegoria ei, din orice gol ea apare din nou, și astfel poetul, stăpînit inevitabil de ea, se reîntoarce cu totul de la alegorie, de la „imaginea aeriană“ la ea, în străfundurile inimii închinată ei :

În inimă, ai s-o găsești mai sigur.

În inimă se află nu imaginea ei schimbătoare, estompată ci ecoul ei nepieritor, adică tocmai ceea ce poetul caută, în ceea ce vrea el să se scufunde tremurînd, rugîndu-se, pentru a găsi poate nu doar

un calm trecător, ci mîntuirea eternă. Iubita e mai mult decît o făptură ademenitoare, mai mult decît o apariție fascinantă, ea este — așa cum și-a dat seama — crainica divinității, chiar manifestarea acesteia : divinizînd-o, adorînd-o, supunîndu-i-se într-o dulce dureroasă evlavie, aducîndu-și aminte de puterile proiectate de ea asupra lui, puteri ce-l însuflețiseră, îl eliberaseră, îl smulseseră din închistare și din cătușele propriei sale ființe, puteri *mîntuitoare*, Goethe așteaptă de la ea și salvarea din pustietatea de acum. Iubita l-a făcut pur, recunoscător, pios, părtaș prin prezența ei la sfințenia înălțimilor, va trebui să-i insufle acum și credința, bucuria muncii, setea de viață :

*De parcă mi-ar fi spus că prietenește,
Ni-i dată viața-n fiecare oră.*

Nici o tristețe din trecut, nici o teamă de viitor — copleșit de durere, încearcă să-și impună toată solida înțelepciune goetheană extrasă din experiența vieții, vrea s-o reînnoiască din chipul iubitei, vrea să redevină bătrînul și înțeleptul Goethe, iar ea trebuie să-l ajute, din gura ei trebuie să vină îndemnul de a fi el însuși : „de parcă mi-ar fi spus“.

Dar numai „parcă“ : încă o dată leacul nu are nici un rezultat. Ca și cel dintîi remediu încercat, amintirea, ca și cel de-al doilea, contemplarea naturii, pierе și al treilea, înălțarea lipsită de speranță în durerea atotprezentă a pierderii. De trei ori încearcă poetul să se înalțe, smulgîndu-se din acest chin prezent, din clipa ucigătoare, să se refugieze în timp, în spațiu, în eternitate, să se elibereze de sub apăsarea sentimentului, împrăștiindu-se alinător în vastitate și depărtări, prin con-

templație și înțelepciune și voință, o dată privindu-și retrospectiv fericirea, altă dată îmbrățișându-și cu ochii natura, în sfârșit, înălțându-și privirea spre Dumnezeu întruchipat și de iubită, și de trei ori e readus, încă mai profund, la *el însuși*, la eul său, care a pierdut, și la ea, pe care n-a cîștigat-o. De trei ori, înțelepciunea lui se angajează în luptă cu toate armele sale, aceste arme mereu verificate — mîntuitoarea forță plastică a amintirii, liniștitoarea acuitate a privirii de cercetător al naturii și credința înălțătoare în existența lui Dumnezeu — își îndreaptă aceste arme împotriva lui Eros, cel ce zguduie și nimicește totul, și de trei ori îi cad din mînă, tocite, neputincioase și fără valoare : de trei ori pasiunea e mai puternică decît înțelepciunea, pierderea mai nemăsurată decît posesiunea, clipa dureroasă mai reală decît eternitatea sacră. Lupta se încheie cu îngenuncherea necondiționată a înțelepciunii în fața durerii, cu recunoașterea absolută a atotputerniciei acesteia, cu deznădăjduita predare a celui ce posedă totul înaintea celui ce-i răpește totul. Înțelepciunea nu-i mai slujește decît pentru a îmbrățișa cu privirea cîmpul plin de ruine și pentru a-și mărturisii sie însuși, lucid și îngrozit, copleșit de lacrimi, singurătate și dor, ce a avut o clipă și ce a pierdut : bogăția imensă a lumii acum fără nici o valoare și fericirea lui cea mai intimă.

E jefuit, dar nu frînt, pustiit, dar nu înveninat și, mai ales, nu orbit. Lumea nu trebuie să ispășească pentru că el a pierdut-o, cel ce se desparte împărtășește testamentar prietenilor splendoarea întreagă a acestei lumi, așa cum a cunoscut-o. Nici chiar îngrozitoare-i durere nu-l face să urască și să blesteme ; jefuit, Goethe este încă destul de bogat și de pios, ca să binecuvînteze. În aceeași

clipă cînd e gata să spună vieții sale „nu“, poetul rostește totuși la adresa lumii trăite un „da“, slăvește, în dezastru, pasiunea pe care voise s-o învingă, recunoscîndu-i victoria asupra înțelepciunii, o slăvește prin chiar această înțelepciune. Mărimea jertfei pe care o aduce întunecatului Dumnezeu îl înalță încă mai sus, pentru el și pentru noi, pe acest Dumnezeu. Deși jertfa e zguduitoare și sfîșietoare, privirea de despărțire a lui Goethe ridică binecuvîntînd, peste jertfă și altar, înțelepciunea la înălțimea pasiunii, și cu cît mai profundă e suferința, cu atît mai elevat e spiritul ce-o suportă cu asemenea resemnare. Tensiunea sufletească pe care elegia o exprimă ca iremediabilă se descarcă prin poezia însăși. De aceea înțelegem dragostea delicată pe care a resimțit-o mai tîrziu Goethe față de *Elegia din Marienbad* : poezia era pentru el sacra dovadă liniștitoare că nu se pierduse, dar, firește, fără să fi trăit sentimentul pierderii lumii și a lui însuși, poezia n-ar fi putut lua ființă.

Lupta dintre pasiune și înțelepciune, dintre clipa nimicitoare și eternitatea aflată în pericol, dorul după iubită și stăpînirea lumii, care hotărăsc construcția și desfășurarea întregului, întreita îndepărtare de iubită și revenire la ea, pînă cînd, în cele din urmă, durerea suferită din cauza ei și provocată de ea învinge și rămîne ca încheiere, dar nu ca împlinire — această oscilație se vedește și în forma elegiei. O strofă de o măiestrie solemnă, înrudită cu stanța decorativ-ceremonioasă, avea și aici menirea să îndiguiască și să încātușeze torentul sentimentelor ; dar această strofă e aici mai relaxată, ca și cînd forța spontană a sentimentului în mișcare s-ar fi impus împotriva cătușelor mai riguroase pe care înțelepciunea tehnică și artis-

tică a lui Goethe a încercat să i le pună silnic. Stăpînirea exterioară forțată și un clocot interior invincibil, voința bătrînului Goethe de a se reculege, de a nu se dezlănțui și de a nu se prăbuși, și avîntul arzător al îndrăgostitului se mențin în echilibru, datorită formei strofice. Trecerea unor fraze în strofa următoare constituie o biruință a sentimentului năvalnic asupra înțelepciunii ce înfrînează, ilustrează revărsarea mișcării nesfîrșite peste marginile recipientului în care înțeleptul și artistul plastic voia s-o închidă. Pînă și construcția strofei repetă în mic, prin schema rimelor, ceea ce prezintă în mare construcția elegiei : o fugă, o întoarcere și iarăși o fugă și o reîntoarcere, iar în final o pierdere definitivă, o înălțare și o coborîre repetată, iar în cele din urmă un sfîrșit care pune capăt amîndurora. Așa cum poezia aceasta este singura (poate cu excepția aceleia intitulată *De ce ne-ai dat privirile adînci...*) care exprimă și fixează însăși tensiunea, lupta, contradicția neîmpăcată (în loc să dizolve clipa în veșnicie, sau să concentreze veșnicia în clipă, cum o fac celelalte poezii ale lui Goethe), tot astfel ea este unică și în ceea ce privește mînuirea limbii, prin prospețimea creatoare mereu năvalnică a clipei, care e aceea ce făurește mijloacele de expresie, și prin măiestria fermă, bătrînească, aceea care, cumpănind distanța cu înțelepciune, posedă mijloacele de expresie și le utilizează. Și aici sentimentul se luptă cu înțelepciunea. Sentimentului, în clocotul său creator tineresc, nu-i mai este îndestulătoare nici una dintre formulele elevate mai vechi, iar înțelepciunea n-ar dori să se lase biruită de forța năvalnică. Așa a rezultat acest stil emoționant, care îmbină elementele din tinerețea lui Goethe — atragerea și amestecul temerar al tuturor aspectelor,

fără alegere și nedeliberat, dar ducînd la un aliaj ce dovedește un instinctiv simț al stilului — cu modul de expresie din vremea bătrîneții, un mod mai selectiv, mai succint, mai prudent, mai domol, care parcă pipăie și examinează, venind mai mult de sus decît dinăuntru. Izbucnirea pasională a celui rămas singur alternează cu calmul exterior de înaltă ținută pe care și-l impune : dezlănțuiri sentimentale, autoalinări și respingerea viguroasă a chinului nemeritat, un suris înțelept-dureros, aproape desfigurat de suferință, o voioșie silită cu lacrimi în ochi și vocea pe jumătate sugrumată, plîns, tînguire, rugăciune, care aduc o dulce uitare de sine, explicații, dezvinovățiri, suite de amintiri, care aduc o amară stăpînire de sine, apoi iarăși bîiguiuri emoționante, aproape confuze între deznădejde și demnitate, între abandon și mîndrie. Stilul *Elegiei din Marienbad* a rezultat din necesitatea de a exprima prin mijlocirea limbii, cu ritmul și distanța înțelepciunii goetheene bătrînești, tensiunea sentimentală copleșitoare a unei stări sufletești juvenile : acest stil îmbină mobilitatea năvalnică, spontaneitatea creatoare sub imboldul clipei de inspirație, vibrația lăuntrică a liricii de tinerețe a poetului cu depărtarea și vastitatea superioară, cu limpezimea dominatoare a bătrîneții sale, adierile proaspete și delicate ale zorilor cu jarul și răceala transparentă, de o întunecime pură a serii, așa cum n-o mai face nici o altă operă din literatura universală, poate doar cu excepția cuvîntului de rămas bun al lui Prospero¹. Unică rămîne însă atitudinea omenească devenită aici expresie, gravitatea tremurătoare, reținută și sinceritatea neîncătușată, sacra altitudine olimpiacă

¹ Personaj din *Furtuna* de Shakespeare.

îmbibată pe de-a-ntregul cu dulceața omenească, chiar copilărească a sentimentului.

Faptul că zeul i-a îngăduit să spună ce a suferit în lupta dintre viață și moarte îl va fi mîntuit și de astă dată pe Goethe, dar, după ce s-a salvat, poetul nu putea privi decît cu înfiorare înapoi spre această stare sufletească, deși vedea rodul ei cu o profundă gingășie. Firește, ultimul său cuvînt nu putea rămîne acest cel mai drag cuvînt, el nu voia să fi ajuns la această culme a înțelepciunii, ca să încheie cu o mărturisire wertheriană :

Pierdut-am lumea, însumi sînt pierdut.

Nici în creația lui nu trebuia ca momentul cel mai îngrozitor să rămînă ultimul, după ce supraviețuise datorită naturii sau unei minuni. Goethe nu mai putea suporta nici o tragedie, iar elegia, privită în sine, conținea o tragedie. Atunci cînd, după vindecarea pe care aproape că n-o mai sperase, a citit această poezie tragică, i s-a impus nevoia unei încheieri conciliante, iar vindecarea în-săși părea să-i dea dreptate. Motivul poetic pentru un acord final împăciuitoare l-a găsit în alinarea pe care i-a adus-o, cîntîndu-i la pian, doamna Szymanowska¹, în timpul crizei, atunci cînd întreaga lui ființă era destrămată de șoc, și receptivă la influențe atît nimicitoare, cît și tămăduitoare. Din înduioșarea domoală în care s-a topit treptat, aproape pe neobservate, pasiunea furtunoasă, sub vraja muzicii și a respirației feminine a frumoasei poloneze, din trecerea de la jarul tristeții la căldura potolită, de la tensiune la blîndețe, de la chin la înțelepciunea calmă, au rezultat cele trei strofe

¹ *Maria Szymanowska* (1795—1831) — celebră pianistă de origine poloneză.

la slăbiciune, de la introspecția înspăimântătoare la înțelepciunea calmă, au rezultat cele trei strofe de stingere a suferinței, anexate ca un acord final la elegie. Aceste strofe pot fi înțelese și salutate din motive sufletești ca o împăcare¹, deși artisticește sînt inferioare elegiei, care a rezultat dintr-un univers mai profund și mai înalt.

Cu un grad încă mai departe de trăirea din care a rezultat elegia, nu numai vindecăt, ci total restabil, din nou stăpîn deplin pe înțelepciunea sa rece și capabil să contemple însăși această criză de la aceeași distanță ca și îndepărtata criză wertheriană (aceasta continua să rămînă pentru el simbolul unei „stări patologice“, în genere al oricărei pasiuni erotice zguduitoare), poetul a întîmpinat jubileul *Suferințelor tînărului Werther*, care i-a adus laolaltă în fața spiritului, printr-o coincidență semnificativă, cele două iubiri nefericite despărțite de o jumătate de secol, singurele în care l-au revendicat prin luptă viața și moartea. Poezia scrisă pentru celebrarea acestui jubileu, ba mai mult chiar, a acestei coincidențe, poezie pe care a așezat-o apoi ca introducere înaintea elegiei și de acordul ei final, nu s-a mai născut din pasiune, ci din înțelepciune, fiind o meditație poetică asupra esenței și a simptomelor pasiunii privity de către cel salvat de la o distanță ce-l pune la adăpost, dar o meditație posibilă numai pentru cel ce-a trăit profund pasiunea și a fost din pricina ei în pragul nimicirii. Poezia adresată umbrei lui Werther² este un prolog explicativ, de rece interpretare, al tragediei care se desfășoară în elegie și care, transfigurată, e reamintită în *Împăcare*.

¹ Titlul celor trei strofe scrise curînd după *Elegia din Marienbad : Împăcare*.

² Titlul poeziei : *Către Werther* (1820).

Prologul are drept premisă tragedia văzută ca un eveniment exterior, nu face parte din tragedie ; este o poezie înțeleaptă, așa cum elegia e una tragică, iar *Împăcare* una sentimentală : contrastul dintre cele trei tonalități, încadrarea elegiei între preludii și ecouri mai palide și mai diluate îi amplifică, dacă mai e cu putință, forța, așa cum montura intensifică strălucirea unei bijuterii. Făcînd din elegie centrul unei trilogii, ale cărei părți secundare îi slujesc ca montură, poetul i-a sporit efectul *artistic*, satisfăcîndu-și totodată impulsul *sufletesc* de a depăși tragedia finală : clipa tragică să răsunе cu toată intensitatea, dar să nu fie singurul și ultimul cuvînt.

Firește, chiar și introducerea reflexivă îl trădează nu numai pe contemplator, ci și jertfa pasiunii tragice ; există în ea un vers care — oricît ar părea de neînsemnat, ca un fel de adaos senin, aproape ironic — devine în gura lui Goethe o mărturie aproape înfricoșătoare în ce privește profunzimea actuală a suferinței pricinuite de viață, mai directă încă decît simptomele stinse ale suferințelor trecute :

*Sortiți eu să rămîn, tu să te stingi tăcut,
Te-ai dus — și mai nimica n-ai pierdut.*

Faptul că poetul care-a preamărit fără rezerve viața îi aduce eroului său Werther această mîngiere ne îngăduie să apreciem cît de insuportabil îi devenise tragismul, determinîndu-l să ajungă nu la o izbucnire, ci la o *sentință*. Totuși, ultimul lui cuvînt n-a fost nici tragismul elegiei, nici ironia tragică a prologului despre pasiune, deși probabil că acest ultim tragism a fost necesar, pentru a-i reînvia sentimentul întregii valori a existenței sale aflate în pericol. Și profunzimea

acestei dureri făcea parte dintre bunurile existenței sale, durerii îi datora El, nu numai noi, ultima creație de un lirism suprem.

Mai tot ce va scrie Goethe de acum înainte constă în reflecții și aplicații morale, calme, aproape rigide, sau în aprobări și dezaprobări severe, energice, rostite de la înălțime. Numai zilele de toamnă târzie petrecute la Dornburg, în 1828, i-au mai îngăduit poetului o recoltă lirică, crescută din tăcuta pace a grădinii, din singurătatea toamnătică, din emoționata privire retrospectivă aruncată asupra întregii lui vieți, ce-avea să se încheie în curând definitiv, și din solemna privire îndreptată spre ultima călătorie într-o lume de taine, dar dorită. Starea de spirit și emoția nu răzbat întru totul nici aici, prin formulele reflecției, în expresie : ideile și sentimentele, cele spuse și cele cîntate se amestecă fără a se topi laolaltă într-un aliaj. Cea mai importantă piesă din acest ciclu e poezia vizionară *Logodnica*, născută din dorul blînd după cea dragă și extazul fericit : poezia nu mai e pasională, dar nici pur reflexivă, ci îngăduie clocotului inimii și perspectivei înțelepte să se armonizeze într-o blîndă și înduioșată sărbătoare a sufletului. Versul final se ridică, aproape nemijlocit, mai presus de ocazia ce a inspirat poezia și mai presus de confesiunea personală, pînă la acel cuvînt de binecuvîntare pe care Goethe l-ar fi putut pune în fruntea tuturor confesiunilor sale :

Oricum ar fi, e totuși bună viața.

Este unul dintre acele versuri goetheene în care se concentrează esența unor vaste spații de viață și care, izbucnind poate dintr-o ocazie și o co-

nexiune indiferente, ne emoționează ca niște simboluri ale existenței goetheene în ansamblu — formule magice care deschid deodată muntele vrăjit cu toate comorile lui.

ANII DE DRUMETIE AI LUI WILHELM MEISTER

Scrierea *Anii de drumetie ai lui Wilhelm Meister sau Cei ce renunță* este mai mult o carte științifică decît o creație literară și poate fi considerată numai cu multe rezerve ca o continuare a *Anilor de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, oricum nu în sensul în care partea a doua lui *Faust* continuă partea întâi. În partea a doua din *Faust*, acțiunea, suita de imagini și sfera de idei sînt încă hrănite de figura principală, iar aceasta, cu toate conflictele ei, deși condusă și plimbată printr-o nouă lume, este expresia conținutului din care a fost concepută partea întâi, numai că în jurul miezului original, ascuns, dar nu pierdut, s-au stratificat noi mase de conținut. Dar personajul Wilhelm Meister și ceea ce mai trece din *Anii de ucenicie* în *Anii de drumetie*, îndeosebi societatea cîrmuitoare și planul ei educativ, nu mai sînt lucruri esențiale pentru *Anii de drumetie ai lui Wilhelm Meister*, pentru conținutul de viață ce-a determinat scrierea acestei lucrări, ci constituie doar un pre-text tehnic pentru exprimarea comodă a acestui conținut de viață propriu-zis. Care a fost propriu-zis acest sens, fundament, conținut al *Anilor de drumetie ai lui Wilhelm Meister* și, de vreme ce scrierea nu s-a dezvoltat poetic din *Anii de uce-*

nicie ai lui Wilhelm Meister, ca Faust II din Faust I, de ce a legat-o Goethe de romanul de formare ? Ce-a vrut să spună Goethe cu Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister și n-a putut s-o spună decît prin continuarea Anilor de ucenicie ai lui Wilhelm Meister ?

În privina *Anilor de drumeție ai lui Wilhelm Meister* observăm mai întîi că nu este o creație unitară rezultată dintr-un centru care să acționeze străbătînd un strat sau mai multe, ci o construcție prin asamblare, variată nu numai sub aspectul materialului, ci chiar și al formei, al genului ; e o culegere foarte diversă, constituită din elemente disparate legate printr-o idee, dar aproape nesudate și nepuse de acord prin concepție sau atmosferă : opera cuprinde o acțiune romanescă (legată de ultima parte a *Anilor de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*), folosită ca încadrare epică, apoi cîteva nuvele, o utopie, mai multe dialoguri platonice și studii de specialitate, mai multe serii de aforisme și balade sau poezii didactice, iar toate acestea aproape independente una de alta, neîmbinate indisolubil sau în mod necesar dintr-o acțiune de ansamblu — ca, de exemplu, cîntecele lui Mignon și discuțiile despre Shakespeare din *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, sau povestirea *Cei doi ciudați copii din vecini* din *Afinitățile elective*, care au menirea unui suport, a unui element de contrast sau a unei potențări a temei fundamentale propriu zise. În *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister* sînt alăturate printr-o legătură abstractă, exterioară și ulterioară, fără nici o preocupare pentru faptul că ițele sînt vizibile, ba chiar cu o nepăsătoare dezvăluire a țesăturii, opere aparținînd unor specii atît de diferite cum sînt *Convorbirile emigranților germani*,

Călătoria fiilor lui Megaprazon, Colecționarul și ai săi, notele la Autobiografia lui Cellini, Maxime și reflecții, însuși romanul *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, ca să nu mai vorbim de poezii. Acțiunea romanească propriu-zisă nu mai e, vădit, nici scop, nici origine, ci un mijloc, chiar și în acele părți care constituie în intenție, cel puțin aparent, o continuare a *Anilor de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* : pretutindeni, Goethe tinde, dincolo de acțiune, spre teorie, dincolo de aspectele concrete, spre interpretare ; chiar și acolo unde nu s-a separat în studii și aforisme, teoria răzbate prin situații în dialoguri sentențioase, prin caractere în motivări explicite, prin acțiune în concluzii morale *ad lectores*¹. Oricât ar fi de diferite ca specie sau origine, toate părțile, pornind de la un sentiment, un aspect concret, o imagine plastică, năzuiesc fără excepție spre o teză ce poate fi formulată pur abstract, deosebirile de origine și specie derivînd din gradul felurit al sublimării lor în idei. Unele sînt încă dependente de sentimente, altele de imagine și numai la sfîrșit răzbat în lumina pură a teoriei, în vreme ce la cîteva separarea spiritului de fondul sentimental sau senzorial e totală. Cea mai densă sub aspect sentimental și plastic este nuvela *Bărbatul de cincizeci de ani* ; teorie în sensul cel mai pur sînt anexele aforistice. În nuvelă se povestește, ca o experiență tipică, ceea ce se exprimă prin versuri, ca o trăire unică, în *Elegia din Marienbad* : lupta purtată sub imboldul iubirii între tinerețe și bătrînețe, tragismul bătrîneții în genere ; în aforisme aflăm un extras, epurat definitiv, din multitudinea de cunoștințe trecute prin sită de Goethe. Dar și în

¹ Adresate cititorilor (*lat.*).

nuvelă sentimentul și imaginea nu se mai limitează la propria lor valoare, ca pe treptele anterioare ale creației lui Goethe, ci doresc să devină înțelepciune și să exercite o înrîurire didactică.

Așadar vom înțelege greșit din capul locului *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister*, dacă vom aborda scrierea în lumina exigențelor impuse unui roman : acțiune captivantă, personaje vii și reliefate, atmosferă perceptibilă senzorial, descrieri concrete ale cadrului. Considerată greșit ca roman, scrierea este plictisitoare nu numai sub aspectul materialului, ci și al tehnicii, cu alte cuvinte e nereușită, deoarece, conform speciei, ca *narațiune*, un roman trebuie să fie *captivant*, evident în funcție de nivelul publicului căruia i se adresează : romanul de duzină, pentru nivelul cititorilor interesați numai de subiect, romanul de formare, pentru nivelul cititorilor cu preocupări spirituale. *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* sînt captivanți, *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister*, ca *narațiune* luată în ansamblu, nu sînt captivanți pentru nici o categorie de cititori, așa cum nu e captivantă *Republica* de Platon sau *Educația estetică* de Schiller, dar, desigur, sînt înviorați, ca și acestea, datorită înțelepciunii lor și eficienței prin intenția urmărită. În cea mai mare parte prin chiar materialul inclus, în totalitate prin conținut, scrierea *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister* își are originea într-o stare de spirit a lui Goethe din care nu putea să derive un roman, ci doar o carte teoretică : punctul ei de plecare nu stă în impulsul sufletului zguduit, ca în *Suferințele tînărului Werther*, nici în simțul plastic care se manifestă din plin prin conturarea unei vaste galerii de tipuri ome-nești extrem de reliefate vizual, ca în *Anii de uce-*

nicie ai lui Wilhelm Meister, în sfârșit nici în dorința de a dezvălui legi ce pot fi descifrate în întâmplările omenеști, ca în *Afinitățile electivе*. Punctul ei de plecare e determinat de scop, depășind simpla cunoaștere, de o intenție educativă, depășind simpla observație vizuală, intenție pentru care toate tablourile, sentimentele și chiar ideile sînt doar mijloace care dobîndesc valoare și pondere abia în raport cu amintitul scop general. Unitatea *Anilor de drumеție ai lui Wilhelm Meister* e dată nu de o trăire patetică, senzorială sau spirituală aflată în opera însăși, ci de acest scop, de un obiectiv exterior operei, pe care poetul și l-a propus intenționat, spre care năzuie, la care se raportează.

Dintre operele lui Goethe pe care el le-a numit romane, doar *Anii de drumеție ai lui Wilhelm Meister* sînt o scriere *didactică*, nu numai prin unele mijloace, consecințe și caracteristici, ci prin întreaga ei origine, avînd așadar un scop bine determinat, și nu numai didactică, în sensul transmiterii unor cunoștințe, ci *pedagogică*, în sensul exercitării, prin mijlocirea acestor cunoștințe, a unor înrîuriri aflate în afara sferei esteticului. Toate conținuturile senzoriale, propriu-zis artistice, toate tablourile, întâmplările, stările sufletești sînt menite să slujească exclusiv ca mijloace de transmitere a unor cunoștințe, iar aceste cunoștințe la rîndul lor sînt subordonate unor scopuri pedagogice. *Anii de ucenice ai lui Wilhelm Meister* sînt un roman de formare într-un înțeles dublu : romanul își are sursa în propria acțiune de formare a lui Goethe și descrie obiectiv formarea în genere. *Anii de drumеție ai lui Wilhelm Meister* sînt un roman educativ care nu numai că descrie, prin mijlocirea unor imagini, educația, ci și își pro-

pune ca scop să educe. Așa cum în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* trăirea se reflectă ca viziune, ca imagine a lumii, tot astfel în *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister* scopul se exprimă prin mijlocirea cunoașterii, cunoașterea prin mijlocirea viziunii : ansamblul s-a ridicat cu încă o treaptă în sfera conștientului. Dacă după lectura *Anilor de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* în memoria noastră rămân o serie de întâmplări, stări și chipuri omenești remarcabile, care contribuie la formarea eroului, din *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister*, alături de o suită de personaje schematice, pe care nu le putem reține și chiar le confundăm între ele, alături de situații rareori memorabile, păstrăm în minte mai ales o mulțime de idei, cerințe, așezăminte și activități de neuitat, în orice caz o țesătură de împrejurări cu valoare exemplară pozitivă sau negativă. În *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister*, dincolo de imagine și știință, totul este concomitent cerință, îndemn, exemplu.

Telul urmărit de Goethe în toate părțile *Anilor de drumeție ai lui Wilhelm Meister* este educația individului, sau mai bine spus a oamenilor luați individual, pentru a deveni membri utili ai unei comunități organizate conform recunoscutelor legi ale naturii și ale umanității. Pentru Goethe, a cunoaște și a decide ce este și cum trebuie să fie o comunitate, ce este, ce poate, ce trebuie să fie omul conform naturii sale, cum sînt oamenii conform istoriei lor și cum pot fi ei reușiți și conduși constituie un drept și o obligație a înțeleptului ; aici poetul se întâlnește cu Platon în cerința ca statul să fie cîrmuit de către filozofi, de către spiritul dominator, înzestrat cu un tezaur de cunoștințe, cu o perspectivă largă, totodată liber de

dorințe personale : la fel ca Platon în *Politeia*, Goethe se consideră în *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister* apt să-și asume această funcție de educator al comunității. Firește, poetul nu avea înainte-i în mod nemijlocit, ca Platon, o comunitate asupra căreia voia să acționeze și nici nu era la origine un spirit politic ca Platon : conform trăsăturilor sale originare, Goethe pornea și aici de la individ la comunitate, nu de la comunitate la individ, și de la viziune la voință, nu invers. Calea sa către o scriere cu scop politic, adică menită să fixeze jaloanele educației obștești, către o utopie social-pedagogică (tendință nouă la el, neîmplinită nici la sfârșitul vieții, dacă nu printr-o creație literară, măcar printr-o lucrare teoretică) poate fi urmărită începînd cu *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* prin *Afinitățile elective* pînă la *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister* și ne lămurește totodată de ce această *Politeia* a lui Goethe se leagă de *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, de ce apare sub înfățișarea, chiar pretextul unei continuări a romanului de formare.

Am arătat cum tînărul Goethe, impulsionat de pasiune, mînat de demon și îmboldit de năzuințe creatoare, a devenit, prin activitate, observație vizuală, cercetare, experiență, un Goethe cu preocupări educative ; de asemenea am analizat *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* ca pe un produs al acestui proces de formare. *Afinitățile elective* ne-au arătat cum, observînd oamenii și descriind înrîuririle reciproce dintre oameni și societate, înrîuriri care-l formează involuntar pe individ, Goethe a ajuns mai departe pînă la cunoașterea legilor suprapersonale ale naturii și ale destinului. Încă din momentul acesta a și fost făcut pasul tehnic de la observația spiritual-senzorială către

înțelegerea rațională, în speță pasul de la omul luat ca ins, de la persoanele cu rol educativ sau aflate într-un proces de formare către ceva suprapersonal. În *Afinitățile elective*, domeniul de cunoștințe al lui Goethe — nu numai cel cuprins cu văzul și simțirea — se extinde asupra stărilor, condiționărilor, însușirilor individului și asupra mediului omenesc în care trăiește acesta. Scriind *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, Goethe a putut considera drept rezolvată problema sa vitală, anume aceea privitoare la modul cum un individ se formează armonios în cadrul mediului și datorită acestuia, între oameni și sub înfrumusețarea lor ; îndată după aceea i s-a și pus o nouă problemă : care sînt forțele și legile care-l conduc, sub dominația cărora se găsește, dar care se află mai presus de el, fiind transcendente ? *Afinitățile elective* încearcă să dea un răspuns la această întrebare. Goethe stabilește cu pietate și înfiorare aceste legi, extrăgîndu-le din durerea și plăcerea cunoașterii metafizice, fără a le propune ca reguli de conduită pentru oameni, ci din pură dorință de a ști : așa sînt aceste legi și așa le este supus, vrînd-nevrînd, omul nevoit să le dea ascultare, să se prăbușească sau să renunțe. Prin mijloace literare, legile sînt înfățișate ca avînd un caracter implacabil ; ele nu apar ca niște exigențe etice, iar renunțarea individului nu e o normă, ci o consecință.

După ce a înțeles chipul și formarea individului, legile și forțele suprapersonale (printre acestea din urmă se numără și atracțiile și respingerile involuntare ce operează în conviețuirea oamenilor), cunoașterea vieții n-a mai avut pentru Goethe nici o limită. După ce s-a autoeducat timp de o jumătate de viață de om, după ce a observat lumea un timp

încă mai îndelungat — ambele acțiuni se concretizează, datorită calității sale de creator literar, în propria sa descriere și în descrierea lumii — poetul era pe deplin îndreptățit să se considere un înțelept care cuprinde cu privirea corelațiile, a cărui autoafirmare e asigurată, a cărui autoformare s-a încheiat și care, pe baza științei sale desăvârșite, și-a câștigat în sfârșit dreptul suveran de a propune societății, poporului și umanității reguli de conduită, nu pentru sine — căci el și le însușise — ci pentru societate, popor și umanitate, cu scopul ca ele să corespundă normei cunoscute de Goethe și numai de Goethe, de asemenea cu scopul ca necesitatea să devină vădită, ca o realitate perceptibilă prin simțuri. Căci, pe de o parte, poetul cunoștea lumea omenească așa cum e într-adevăr, cu însușirile ei pozitive și insuficiențele ei, cu limitele și posibilitățile ei, și o înfățișase în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*; pe de altă parte, el cunoștea „legile în veșnică mișcare” existente în această lume omenească și deasupra ei, fapt căruia îi dăduse glas în *Afinitățile electice*. Vizionarul Goethe, și anume vizionarul atât pe plan estetic, cât și pe cel etic, dorea ca prăpastia dintre umanitatea de fapt și cea de drept să dispară, ca el să-și poată contopi privirea spirituală cu aceea senzorială, ca ideile, exigențele, legile eterne să se concretizeze, să se întruchipeze în materialul uman. *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister* sînt expresia acestei dorințe, sînt consecința firească a observării pînă la capăt a pămîntului sau a faptelor, consecința cunoașterii depline a lui Dumnezeu sau a legilor. Cartea se mișcă în domeniul posibilului, aflat la mijloc, între cunoașterea realității observate și a idealului dorit, adică a necesității — ca orice act de edu-

cație autentică, al cărui țel este : să atingă un scop, pornind de la materialul existent, derivîndu-l din chiar acest material, cerut de el sau implicat în el, pe baza desăvîrșitei cunoașteri a materialului și a mijloacelor necesare pentru atingerea acestui scop.

Este caracteristic pentru Goethe că pînă și în acest caz a pornit de la un material senzorial, de la omul real, nu de la un ideal aprioric, absolut. Poetul a ajuns la cunoașterea lumii prin propria viață reală, a stabilit procesele de formare și legile vieții plecînd de la cunoașterea oamenilor, și abia cunoașterea acestor legi i-a îngăduit să devină un creator de norme, un educator. Evoluția artistică a lui Goethe s-a orientat la fel cu drumul vieții sale, pe parcursul căruia tînărul avîntat a devenit creator de imagini plastice, observatorul a devenit educator : *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister* se leagă și ei de ceva existent mai înainte, anume de opera în care scriitorul înfățișează societatea reală ca pe o imagine a lumii, de *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* ; într-un anume sens se leagă și de opera în care a înfățișat legile eterne ce patronează viața oamenilor, de *Afinitățile elective* : căci miezul *Anilor de drumeție ai lui Wilhelm Meister*, utopia pedagogică, de dragul căreia pare a fi scrisă întreaga lucrare, reprezintă întocmai dezvoltarea ideilor pedagogice ale asistentului din *Afinitățile elective*. Goethe a plecat de la un individ, dar acesta nu mai putea fi scopul său, căci problema ce-l interesa era alta. Așadar, Goethe n-ar fi avut nevoie să lege scrierea sa educativă de romanul de formare din pricina lui Wilhelm Meister, ci din pricina societății, pe care a descris-o pentru prima dată și în modul cel mai amănunțit în

Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister. Acolo, scriitorul pusesese mai dinainte în lumină realitatea ce constituia acum pentru el obiectul și materialul regulilor de conduită, așa că nu mai avea nevoie să scornească ceva nou, ci, luînd ca premisă această realitate și raportîndu-se la ea (o realitate a cărei descriere nu mai constituia la vîrsta lui un imbold' și o datorie), putea să-și dedice întreaga putere exprimării alegorice a normelor sale de conduită. Propunîndu-și acest scop, preexistența acțiunii și a situațiilor din *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* constituia în sine o economisire a forțelor.

Dar Goethe afla și alte avantaje în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* (în analiza noastră avem mereu în vedere că scopul principal al *Anilor de drumetrie ai lui Wilhelm Meister* nu este continuarea *Anilor de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, ci expunerea științei educative a scriitorului, precum și faptul că numai premisele, favorabile acestui scop, existente în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, i-au îngăduit să dea cartea sa despre educație ca o continuare a romanului de formare). O asemenea premisă este societatea secretă care a continuat procesul involuntar de formare al lui Wilhelm Meister printr-o operă educativă conștientă și care l-a transformat pe Wilhelm însuși, la sfîrșitul anilor de ucenicie, prin explicitarea procedului și a căii urmate de ea, dintr-un obiect al planurilor sale într-un membru, dintr-un învățacel într-un inițiat, dintr-un tînăr dornic să învețe și să se formeze într-un om cultivat, capabil să instruiască pe alții. Așa cum am văzut, rațiunea, conștiința și voința superioară, ca factori educativi, au acționat asupra lui Wilhelm abia datorită acestei societăți, după ce tînărul se

aflase sub înrîurirea modelatoare involuntară a forței unor cercuri mai confuze, a pasiunilor, a păturilor sociale și a profesiunilor. Ultima treaptă din *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* era deci utilizabilă ca punct de plecare, ca primă treaptă a *Anilor de drumeție ai lui Wilhelm Meister*. Firește, aici nu era vorba de continuarea operei de educare a lui Wilhelm. În *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, scriitorul își propusese să arate, după valoarea modelatoare pentru indivizi a atîtor altor factori, și valoarea modelatoare a unei îndrumări omenești conștiente, valoarea modelatoare a educației ; în *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister*, educația nu mai este un mijloc de formare a individului, ci scopul întregului : individul, chiar și Wilhelm Meister, a devenit și el un mijloc cu ajutorul căruia urmează să fie înfățișate principiile educației. Mai departe, în afară de societate și de educatori, *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister* mai ofereau încă un fir de acțiune comod, pe care putea fi înșirat totul : drumeția. Într-o operă care voia să parcurgă valorile educative ale lumii, toate aceste valori puteau fi aduse în prim plan, rînd pe rînd și în modul cel mai firesc, sub forma drumeției — căci cartea aceasta despre educație era totuși un roman și nu un tratat pedagogic sistematic, dorind să instruiască prin întâmplări concrete, nu prin enunțuri grupate în paragrafe.

În ultimii săi ani, Goethe s-a caracterizat față de Wilhelm von Humboldt¹ ca un om care se află în centrul unui cerc, de unde își croiește drum, rînd pe rînd și conform unui plan, spre toate sec-

¹ Om politic prusian, filozof, lingvist și scriitor. Wilhelm von Humboldt (1767—1835) s-a numărat printre prietenii lui Goethe și ai lui Schiller.

toarele. Acest procedeu de abordare sistematică a lucrurilor este evocat extrem de clar prin modul cum sînt luate în considerare în *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister* cele mai diferite fenomene de viață, de la pasiune pînă la meșteșuguri, de la religie și artă pînă la torsul linii, totul sub unghiul de vedere al valorii lor *educative*, precum și prin modul cum, sub pretextul unei călătorii prilejuate de o obligație sau de un legămînt și întreprinse de mai multe personaje, din proprie inițiativă sau la invitația cuiva, sînt parcurse una după alta sferele de viață, al căror conținut spiritual și, cu deosebire, educativ e examinat în convorbiri, sentințe sau chiar studii de specialitate. Nu știm dacă Goethe și-a condus drumetii ici și colo numai pentru a-și putea exprima opiniile despre cutare sau cutare domeniu al vieții, așadar dacă a imaginat acțiunea în vederea scopurilor pedagogice, sau a utilizat ca pe un prilej favorabil o acțiune rezultată din fantezie ori din propria-i viață (deci nu din teorie), pentru a-și expune totodată priceperea și cunoștințele teoretice de specialitate, extraliterare, pe care și le-a cristalizat la bătrînețe. Căci în orice acțiune romanească și cu atît mai mult într-un roman social și de drumetrie nu pot să nu se ivească ocazii cînd scriitorul să-și expună și teoretic părerile despre temperamente, obiecte, profesii, peisaje, abstracție făcînd de rolul artistic pe care-l joacă acestea ca elemente ale narațiunii. Goethe n-a scăpat nici una, dar nici una dintre aceste ocazii, iar modul cum comentează și raportează la sfera de idei pedagogice în care se mișcă, prin observații cînd ironice, cînd solemne, cînd atrăgătoare, cînd greoaie, fiecare caracter, fiecare întîmplare, fiecare peisaj sau cadru, fiecare comportament, fiecare lucru și fiecare

destin pe care-l aduce în scenă romanul ca roman, faptul că plămuirea este subordonată sentinței, caracterele sînt subordonate semnificației lor, adesea fățiș, că știința și comentariul, neîngăduite din punct de vedere artistic, fiindcă sînt abstracte și spulberă iluzia, se impun cu bruschete, că scopul transpare pretutindeni, că scriitorul discută în afara acțiunii, iar privirea lui se abate dincolo de personaje, toate acestea fac ca romanul să fie atît de plictisitor ca roman. Se simte că pentru scriitor acțiunea și personajele înseși nu sînt decît simboluri, mijloace, pretexte pentru ideile ce-i stau la inimă mai mult, și nu poți dărui niciodată unei opere mai multă căldură decît a pus autorul însuși în ea.

Așa cum arătam mai sus, în stratificarea multiplă și vastă a *Anilor de drumeție ai lui Wilhelm Meister*, în care sînt înșiruite succesiv opere aparținînd unor specii și straturi diferite — căci în această carte nu avem a face cu o trăire unitară exprimată prin mai multe straturi ale conținutului — nu toate părțile sînt sublimate în mod egal, raportate tot atît de ferm la scopul extra-artistic. Cîteva dintre aceste părți mai poartă urmele plăcerii pure de a imagina și de a da contururi plastice, iar transparența teoretică, deși mocnește în ele, nu le-a viciat încă pînă la desfigurare. Desigur, nici una dintre figurile din *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister* nu este într-un tot dens și consistent, deci conturată concret în așa fel încît să nu mai poată fi uitată, în întregime liberă de orice etichetă sentențioasă ajutătoare și dezamăgitoare, așa cum sînt, de pildă, Mignon, Philine și Harpistul din *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, așa cum încă mai este Ottilie din *Afinitățile elective*; dintre respectivele figuri se

evidențiază Fitz, care e însă un personaj cu totul secundar, printre femei, eventual, Hersilie, deși chiar și acest tip de fată isteată, veselă, tonoasă și vioaie se repetă, în nuvelele intercalate, cu trăsături asemănătoare pînă la confuzie. Chiar și personajele preluate din *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, în special Wilhem, Montan-Jarno, Friederich au pierdut pe planul plasticității și al prospețimii ceea ce au cîștigat pe acela al raportării amănunțite și al autoexplicitării. Cele spuse despre personaje sînt valabile și pentru întîmplări; oricine va face constatarea că și după mai multe lecturi ale *Anilor de drumetrie ai lui Wilhelm Meister* motivele, la fel ca figurile, se confundă între ele: tinerii nobili, sprinteni, îndrăgostiți sau abili, ușuratici sau poznași, unchii și tații onorabili, pricepuți în afaceri, severi, dar binevoitori, de o mîndrie inofensivă și de o încăpăținare înțeleaptă, fetele zburdălnice și agreabile sau serioase și pasionate, femeile spirituale și înțelepte, gata să ajute, să dea un sfat, să dezlege încurcăturile și să aline, păcătoasele frumoase, pe jumătate vinovate, pe jumătate inocente, chiar și sfinții cu o perspectivă largă asupra lumii, pricepuți în ale lumii sau fugiți de lume, martirele tăcute și slujitoarele vrednice, apoi încurcăturile, neînțelegerile, dorințele sau renunțările reciproce, care decurg din armonia sau dezacordul dintre diversele temperamente, dintre personaje și profesie sau societate — toate aceste figuri, întîmplări, stări, zăgrăvite în sine cu atîta puritate, cu o finețe de filigran, pălesc după scurtă vreme în memorie sau, văzute de departe, se amestecă unele cu altele, ceea ce însemnează că nu sînt înfățișate în imagini artistice, ci doar relatate, că nu provin dintr-o viziune poetică originală, că personajele li-

terare de neuitat și de neconfundat ale lui Homer, Shakespeare și Goethe însuși, ci din gândire sau, cel puțin, dintr-o trăire care nu se cere exprimată în *mod necesar* prin chipuri omenești sau acțiune, care se manifestă numai *întîmplător* prin ele, care se slujește de ele.

Noul scop pedagogic, dezbătut atît sub aspectul conținutului cît și al originii — a înfățișa și sprijini în această operă bazele unei *comunități* care să se conformeze naturii, să respecte demnitatea umană și credința în Dumnezeu — nu anulează, ci are drept premisă idealul visat anterior de Goethe („idealul“ său însemnînd atît o evaluare morală, cît și o descriere artistică), adică idealul din *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* : dezvoltarea armonioasă a *omului individual*, bun și frumos, nobil și destoinic. Tocmai pentru că descrierea omului individual și a formării sale aparține unei *faze anterioare* aceleia a *Anilor de drumetrie ai lui Wilhelm Meister*, aici nu mai apar de loc caractere rotunjite ca atare, individualități de neuitat, ci este înfățișată numai latura lor orientată spre societate, constînd în însușirile și acțiunile lor valabile pentru societate ; nu mai sînt prezentate înrîurirea și iradierea unor entelehii umane unice, ci doar *relațiile* dintre anumite firi tipice — nu zugrăvite, ci fie luate ca premisă, fie caracterizate abstract (pînă și individualitățile din *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* au devenit aici astfel de tipuri) — și o idee generală aflată mai presus de persoane. Scopul însuși explică așadar lipsa conturării plastice a personajelor. Renunțarea voită sau involuntară la umanitatea individuală deplină, pe care i-a impus-o lui Goethe scopul său și care a decis tehnica și forma *Anilor de drumetrie ai lui Wilhelm Meister*, reprezintă și un

motiv esențial al materialului, adică al acțiunii, se prelungește din sufletul poetului în felul de a gândi al personajelor sale și se exprimă în subtitlul *Cei ce renunță*. Voluntar sau silite, fiindcă înțeleg legile vieții sau fiindcă dau ascultare unei porunci superioare categorice, când motivată, când tainică, sub îndrumarea înțelepciunii proprii ori străine, sau sub presiunea destinului — toate personajele din *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister* renunță în favoarea comunității la consumarea pînă la capăt a „personalității” proprii în pasiuni, dorințe și chiar talente : ele preiau voluntar asupra lor obligațiile față de comunitate, așa cum le-o cer reprezentanții autorizați, deci competenți în materie și dezinteresați ai acesteia și se transformă conștient în membri a comunității, practicînd, cultivînd și prețuind în ei înșiși numai ceea ce poate sluji, independent de propria lor valoare, comunitatea.

Singură comunitatea este aceea care le conferă valoarea, decisă de o aptitudine deosebită, înnăscută, inculcată prin educație, cultivată numai în folosul comunității ; tot ea le determină activitatea — căci oamenii pot sluji numai activînd — și *profesia*. Profesia, altfel spus, relația cu comunitatea, devine centrul, chiar înlocuitoarea caracterului omenesc și, după ce a fost recunoscută ca aptitudine și aleasă ca îndatorire, în jurul ei se orînduiesc în întregime existența, gîndirea, activitatea, chiar destinul respectivului, o dată cu renunțarea la orice manifestare umană personală extra-socială. Persoana renunță la sine în favoarea cercului în care s-a încadrat cu bună știință și de bunăvoie. În *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister* personajele încep de acolo de unde au sfîrșit în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*. În

Afinitățile elective, renunțarea este o lege a naturii și a destinului, cunoscută tîrziu și cu urmări tragice. În *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister*, renunțarea a ieșit din zona forțelor elementare, devenind o știință aptă să fie codificată în formule omenești, interpretată și aplicată în practică, o știință care nu mai iscă tragedii și suferințe, ci „gîndire și faptă”. În *Afinitățile elective*, numai poetul însuși cunoaște legea renunțării și o înfățișează ca pe un destin al personajelor sale mai întii ignorante și abia la urmă capabile s-o intuiască și să-și dea seama de ea. În *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister*, personajele cunosc și ele legea renunțării, fiind în consecință imune față de destin, așa cum în *Afinitățile elective* nu sînt decît „profesioniștii” (vezi capitolul despre *Afinitățile elective*) — fapt care face de asemenea ca romanul să ne lase atît de indiferenți ca roman. În *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister* toți eroii principali sînt profesioniști, iar rațiunea comunității care repartizează profesiunile — rațiune întrupată în conducătorii și organizatorii comunității, insuflată membrilor acesteia — anulează într-o anumită măsură, ca un spirit tutelar, destinul, joacă rolul lui sau chiar îi ia locul. *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister* devin o „utopie” și prin faptul că nu înfățișează realitatea, ci numai ceea ce e just, așa cum cele juste se dezvăluie nu vieții, ci cunoașterii, prin profunda analiză rațională a întregii realități. În personajele și episoadele din *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister*, atunci cînd nu devin independente de-a dreptul ca maxime și reflecții, se reliefează nu viața și înțîmplările înseși, ci interpretarea înțîmplărilor. Pretutindeni aici vieții i se pun în gură aforisme, destinul este înlocuit cu previziunea omenească,

faptele sînt înlocuite prin realizări, caracterele prin profesii, suferințele prin îndatoriri, iar taina nu mai e aici, ca în *Afinitățile elective*, domeniul celor inexplorabile, ci al celor trecute sub tăcere, revelația nu mai e simbol sau imagine, ci teză și formulă.

E adevărat, Goethe admitea și acum existența divinității *inexplorabile*, iar venerarea acesteia făcea parte dintre principiile sale educative, dar în *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister* (o utopie, o scriere literară dedicată unui scop de atins în viitor, nu un misteriu) este vorba nu despre puterile divine, ci despre legile conlucrării dintre oameni, legi ce pot fi cunoscute pe căi omenești și folosite pentru realizarea unor scopuri omenești, astfel că aici trebuia să capete glas doar ceea ce putea fi atins și dominat de scopul legiuitorului. Goethe și-a enunțat metafizica prin mijloace literare în *Afinitățile elective* (folosim aici expresiile filozofice de specialitate ca pe niște metafore lămuritoare și numai cu acest rol) ; în *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister*, poetul se limitează la politica și etica sa, care, ce-i drept, sînt determinate de metafizică și o presupun tacit, dar se ocupă numai cu consecințele ei omenești. *Afinitățile elective* nu formulează exigențe, fiindcă tratează despre ceva ce nu poate deveni obiect al unei cerințe : opera demonstrează. *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister*, cu o orientare omenească practică, formulează cerințe, pe baza unei cunoașteri exprimate sau tacite, cu ajutorul unor argumente, îndemnuri sau exemple. Trăsătura caracteristică a scrierii rezidă în aceea că pînă și lucrurile neînsuflețite și lipsite de rațiune — mediul — care în operele anterioare ale lui Goethe apar doar ca atmosferă, ca înrîurire sau ca

purtătoare ale destinului, sînt luate acum în considerare de către educatorul înarmat cu cunoaşterea, acumulată mai înainte, a însuşirilor şi influenţelor lor şi subordonate cu chibzuială şi atenţie marelui scop general. Peisaj, locuinţă, unelte, îmbrăcăminte (în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, încă mai mult în *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister*, simple elemente spaţiale, plastice şi de atmosferă ; în *Afinităţile elective*, purtătoare şi îndrumătoare ale destinului, instrumente ale fatalităţii ; în *Poezie şi adevăr*, forţe sau rezistenţe care înrîuiesc şi formează) sînt în *Anii de drumeţie ai lui Wilhelm Meister* mijloace educative alese şi folosite conştient : să ne gîndim la influenţa decisivă pentru viaţă a tablourilor de pe pereţi din *Fuga în Egipt*, la spusele lui Montan despre înrîurirea educativă a munţilor, la importanţa acordată îmbrăcăminteii şi mobilierului în Provincia pedagogică, la privirea atentă care îmbrăţişează în mod egal oamenii şi spaţiile în care locuiesc.

Tratarea lucrurilor neînsufleteşte arată extrem de clar în ce măsură sînt *Anii de drumeţie ai lui Wilhelm Meister* o utopie pedagogică absolută, în care tot ce se întîmplă, ca şi tot ce se vede, toate cele omeneşti şi toate obiectele slujesc scopului practic, chiar cînd par pur poetice, chiar cînd aparţin unei tehnici de natură fantastică. Personajele care apar atît în acţiunea principală, cît şi în interludiile legate mai mult sau mai puţin arbitrar de ea, formează o serie de tot felul de temperamente, trepte de vîrstă şi de cultură imaginabile. Cu această serie se încrucişează o a doua de tot felul de stări sufleteşti imaginabile, de tot felul de medii exterioare şi relaţii omeneşti, iar din înţîlnirea personajelor cu personaje, lucruri sau

forțe, Goethe își constituie acțiunea romanului și exemplele pedagogice. Aproape că s-ar putea schița o schemă a acestor întâlniri, un tabel în ale cărui pătrate ar putea fi înscrise toate cazurile simptomatice tratate în *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister*, în funcție de întrebarea : ce rezultă dacă acest fel de om intră în acest fel de relație ? Această largă simptomatică e oarecum o lucrare preliminară pentru Provincia pedagogică (deși n-a rezultat doar ca lucrare preliminară) și-i dă scriitorului posibilitatea ca, în descrierea Provinciei, să se limiteze la lege și justificare, fără vreo analiză pregătitoare a sufletului omenesc, să se limiteze la etică și logică, fără a recurge la psihologie. Comportarea obișnuită și cea justă a diferitelor categorii de oameni în diferite situații din viață, relațiile posibile dintre copii, pe de o parte, și părinți, frați, surori, rude, educatori, străini, pe de alta, dintre tinerii de ambele sexe, pe de o parte, și prieteni, iubiți sau iubite, superiori, pe de alta, dintre bărbați și tovarășii de afaceri și profesii, pe scurt toate formele relațiilor familiale, ale stratificării profesionale, sociale și administrative, toate manifestările pasiunii, ale năzuinței, posesiei, ale situației de stăpîn și slugă, mereu cu raportări la înrîurirea reciprocă dintre persoană și societate, apar aici ca motive de roman sau de nuvelă, înșiruite una după alta, mereu cu o tendință pedagogică (de cele mai multe ori declarată) și, alături de cazul patologic ori normal, cu indicarea normei. În aceasta constă deosebirea dintre nuvelele intercalate în *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister* și acelea, înrudite ca specie și stare sufletească, din *Convorbirile emigranților germani*, care sînt și ele, ce-i drept, ilustrative pentru o învățătură, dar nu de-a dreptul pedagogice,

fiindcă vorbesc despre o realitate existentă, nu despre una ideală, și pornesc de la individ, nu de la comunitate. Scopul și originea pedagogică explică și tehnica artistică insuficientă, cu care autorul intervine direct, explică și înnoadă faptele. Evident, acțiunea fiind doar un mijloc didactic, nu viziune, fiind doar parabolă și exemplu, autorul are dreptul să vorbească în felul acesta, dispensându-se de obligația de a se exprima prin imagini. Căci învățătorul poate, chiar trebuie să facă ceea ce artistului nu-i e permis : să declare care îi e părerea. Și în privința aceasta, Goethe este în scrierea pe care o analizăm mult mai mult educator decît poet !

Alături de simptomatologia spațiilor, a temperamentelor și relațiilor, precum și aceea a încrucișărilor dintre ele se desfășoară o culegere de exemple privitoare la valoarea educativă a diferitelor profesii, științe, arte și activități, de asemenea cînd înveșmîntate în haina nuvelei, cînd exprimate direct, ca maxime. Ce fac din om și ce însemnează pentru om, cîtă vreme acesta vrea să devină membru al comunității, ce importanță au pentru comunitate însăși poezia, teatrul, muzica, arhitectura, sculptura, pictura ? Răspunsul la aceste întrebări e dat cînd prin enunțuri, cînd prin parabole. Ce însemnătate au istoria, științele naturale, anatomia, medicina, astronomia, matematica și așa mai departe ? Ce însemnătate au drumeția, sedentarismul, agricultura, comerțul, torsul, țesătoria, croitoria, scrisul și așa mai departe ? Fiecare își află numaidecît în roman întrebarea și răspunsul, în special în jurnalul lui Lenardo, în care se tratează aproape științific despre țesătorie, apoi în povestirea specialistului în plastică anatomică, în spusele lui Lenardo despre sem-

nificația drumeției și în pregătirea de chirurg a lui Wilhelm.

Din noul ideal pedagogic al lui Goethe, care vizează nu individul, ci comunitatea armonioasă, rezultă o alunecare adesea pedantă în specialitate. De vreme ce întruchipează întregul numai ca membru al unei colectivități, nemaiînfățișînd prin el însuși un întreg, individul își va atinge scopul numai ca specialist, în slujba noii umanități datorită căreia există. Universalismul individului liber trebuie să lase locul unei specializări a insului încadrat în serviciul comunității, în al cărei organism toate unilateralitățile specializate se întregesc și se echilibrează. Activitățile individuale nu sînt decît mădulele independente ale unui trup format de comunitate, iar Goethe trebuia să le trateze în opera sa pedagogică exhaustivă ca atare, ca mădulele ale trupului comunității.

Din momentul cînd „omul” face loc „societății”, deoarece scopul său nu rezultă din natura lui, ci e fixat de comunitate, mijloacele de atingere a scopului cîștigă și ele altă forță, iar perfecționarea specializării are drept urmare perfecționarea mașinilor. Orice activitate unilaterală pusă în serviciul unui scop duce la o diversificare, dacă nu la o valoare de sine stătătoare a mijloacelor pentru atingerea acestui scop, iar mașina e rezultatul necesar și simbolul unei societăți îndrumate de un scop. Individul cu o pregătire multilaterală, luat ca valoare independentă, nu are nevoie de mijloace speciale pentru un scop special. Jurnalul lui Lenardo, care descrie detaliile țesătoriei, de la condițiile preliminară meșteșugărești pînă la perfecționarea acestora datorită mașinilor, are menirea să înfățișeze legile specializării, de la început pînă la sfîrșit, prin mijlocirea unui tip specializat pînă

În amănunt, să prezinte ce pretinde comunitatea de la o anumită meserie, în sfîrșit să arate influența acestei cerințe asupra tehnicii sale, efectul tehnicii asupra modului de viață, desăvîrșirea mijloacelor pentru satisfacerea cerințelor în ambele direcții. În marea operă despre educație, un asemenea tip de meșteșug nu putea să lipsească, el fiind o imagine în mic a societății, deoarece, după propria opinie a lui Goethe, fiecare specialitate stăpînită în chip desăvîrșit, fiecare activitate poate fi pentru cei ce-o cunosc o parabolă pentru toate celelalte, iar fiecare profesie conține *in nuce*¹ mersul vieții în genere.

Pretinzînd de la membrii societății sale ideale o perfecționare profesională, utilitaristă, mecanică, atunci cînd e cazul, Goethe nu se gîndește să-i rupă de cunoașterea vieții și să-i îngrădească în limitele specializării, ci le oferă, firește doar alegoric, în ciuda renunțării, o schițare a întregii vieți, dacă nu în folosul propriei lor cunoașteri, măcar în folosul activității lor. Dar, în ciuda acestei interpretări, răspunsul bătrînului Goethe la întrebarea lui Wilhelm Meister : care este activitatea cea mai rodnică posibilă, ținînd seama și de afirmarea cea mai armonioasă cu putință a personalității — întrebare atît a oricărui tînăr destoinic, cît și a tînărului Goethe — este destul de îndoielnic, indiferent dacă îl considerăm ca o mărturie indirectă a lui Goethe, sau dacă îl comparăm, ca o încheiere artistică a romanului despre Wilhelm Meister, cu răspunsurile și bogăția *Anilor de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, sau, în fine, dacă ne gîndim, dincolo de operă, la valabilitatea și aplicabilitatea acestei ultime, ori, mai bine, unice *cerințe* a celui mai

¹ *In nuce* — în esență, în rezumat (lat.).

mare dintre înțelepții noștri (mai înainte, Goethe n-a dat decît învățături, fără a formula cerințe impuse *comunității*). Răspunsul sună așa : să renunțăm la viața particulară în favoarea realizărilor, la personalitatea independentă în favoarea comunității. Întrebarea : „Cum să devin desăvîrșit ?“ capătă răspunsul : „Fii util !“ Întrebarea : „Cum să-mi construiesc viața ?“ capătă răspunsul : „Renunță și activează în serviciul comunității !“ Wilhelm Meister, omul pus în mișcare de cele mai diverse imbolduri, condus pe toate treptele și format de toate forțele vitale, cel mai maleabil, cel mai receptiv la înrîuriri, se clăduiește în profesia ce mai îngustă, cea mai concretă, devine chirurg, iar toată această mulțime de oameni liberi, chiar nesupuși, frumoși, înzestrați cu talente multilaterale, sfîrșesc prin a forma o asociație utilitaristă de specialiști într-o Americă viitoare imaginată de Goethe ca o organizație statală.

Ce semnifică acest drum din Arcadia pînă în America ? Ce sens are, înainte de toate, în această operă, „renunțarea“ ? Ea are mult mai multe înțelesuri decît ar putea să apară la prima vedere. Considerată sub aspect biografic, este doar o alegorie pentru o experiență personală tragică a lui Goethe, anume aceea că n-a ajuns pînă la capăt, că n-a parcurs pînă la capăt spațiul său de titan. Privirea aruncată asupra lui Napoleon și asupra lui Byron, mărturia ocazională că ar fi în stare să nimicească întreaga-i lume înconjurătoare, dacă și-ar da frîu liber, referirea la Werther — „și multe n-ai pierdut“ — toate acestea ne îndrumă spre fondul tragic-elegiac a seninei lui teorii despre renunțare. Dacă o privim ca pe o încheiere poetică a romanului, este oare „renunțarea“ o împlinire a idealului lui Wilhelm ? Însemnează ea oare că Wil-

helm atinge, tocmai prin renunțare, în cercul îngust, utilitarist, acea desăvîrșire și împlinire omească, spre care a năzuit în zadar drumețind prin lume, străduindu-se și răspunzînd la sute de imbolduri, însemnează că el află în sfîrșit sensul vieții tocmai în limitarea la o profesie ? Sau renunțarea nu e decît o compensație pentru plenitudinea probabil de neatins, cel puțin în cadrul societății ? Îi asigură ea *valoarea* supremă a vieții, sau numai *fericirea* în viață ? Și este oare renunțarea — considerată ca pură teorie, ca normă educativă, independent de roman și de eroul acestuia — o cerință eternă valabilă, sau numai una temporară, vizînd o generație anumită, pe aceea contemporană cu Goethe, ca un leac împotriva unor tendințe ale epocii ? Se adresează ea tuturor straturilor și felurilor de oameni, sau numai firilor de rînd ? Toate aceste întrebări se ridică din capul locului, chiar de la subtitlu, iar pentru a le găsi răspuns e necesar să delimităm trăirile poetului de exigențele pedagogului din *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister*, să separăm ceea ce e alegorie de ceea ce se rostește direct, să deosebim cauza de scop.

Cum a ajuns Goethe la renunțare am văzut parcurgînd calea de la *Misiunea teatrală a lui Wilhelm Meister* pînă la *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister*. Pentru el însuși, recunoașterea îngrădirilor, așadar și a societății, însemnează un sacrificiu al naturii lui impetuoase, dar și unica mîntuire și asigurare a acestei naturi ; iar sacrificiul pe care a trebuit să-l facă în privința aceasta a constatat în dureroasa renunțare la trăirea pînă la capăt, necondiționată, a imboldurilor inimii sale pasionate, dar nu și la perfecționarea multilaterală a forțelor sale spirituale. Poetul și-a salvat de societate personalitatea. Dar pe eroul romanu-

lui său l-a condus mai departe, făcîndu-l să renunțe nu numai la o viață trăită din plin — în această privință eroul nu e decît un alter ego al lui Goethe — ci și la multilateralitatea care constituia idealul său, l-a determinat nu numai să recunoască societatea, ci și să i se subordoneze. În acest punct, renunțarea din roman încetează de a mai fi o alegorie a trăirii poetului și trebuie înțeleasă fie ca o cerință de tehnică a romanului, fie ca o exigență educativă ce se detașează din operă. Aici confesiunea și exigența se separă una de alta. O latură a „celor ce renunță“ este îndreptată spre Goethe și-și primește lumina numai de la privirea pe care poetul o aruncă asupra propriei sale vieți din trecut, cealaltă latură e orientată spre exterior și proiectează razele voinței sale asupra unei vieți străine, viitoare, care trebuie modelată. Poziția bătrînului Goethe, între observația pură și voința educativă, care-l situează alături de bătrînul Platon, așezînd *Anii de drumetie ai lui Wilhelm Meister*, ca utopie pe jumătate poetică, pe jumătate normativă, alături de *Politeia*, devine o problemă pentru cititorul ce meditează asupra interpretării și aplicării operei. În plus s-a mai adăugat și caracterul hibrid al lucrării. *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* erau înainte de toate creație poetică și confesiune ; *Anii de drumetie ai lui Wilhelm Meister* au fost legați, cum am văzut de romanul de formare numai din anumite motive de oportunitate, deși aparțin altui gen, și deși originea lor nu mai rezidă în confesiune, iar Goethe s-a văzut nevoit să transporte elementele de confesiune, în primul rînd caracterul și destinul lui Wilhelm, într-o alcătuire străină și să le pună de acord cu aceasta.

La origine, Wilhelm Meister a luat ființă ca întruchipare alegorică a orientării și a formării goetheene, deși nu chiar a forței goetheene, iar mai târziu, datorită amintitelor considerente extraliterare, a fost menținut în *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister*, după ce Goethe depășise de mult treapta când Wilhelm mai putea fi o alegorie pentru el însuși. În *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, lucrare concepută concomitent și în jurul biografiei lui Wilhelm, eroul este centrul simbolic, reactivul multilateral pentru toate forțele de formare. În *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister*, el este un element moștenit, aproape inoportun, iar opera aceasta fiind o lucrare despre educația socială, nu despre educația individului — problemă înfățișată de Goethe anterior cu ajutorul „reactivului“ Wilhelm, dar acum rezolvată — Wilhelm, cel puțin ca erou principal activ sau pasiv, e aici inutil, în cel mai bun caz unul între alții, un membru, nu un obiectiv central al cercetării, nu un țel sau un rezultat al societății. Goethe îl mai putea folosi aici aproape numai ca pe un corespondent, ca pe un ghid, dar nu ca pe un personaj principal, cum e, de exemplu, Faust în partea întâi și a doua. Faust rămîne pînă la sfîrșit personajul principal adică reflectarea umanității goetheene și purtătorul propriu-zis al problemelor goetheene, în modul în care decurgeau ele din însăși această umanitate, nu dintr-o anume situație ocazională a lui Goethe. Faust este reflectarea *geniului goethean*, a *esenței goetheene* : în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, Wilhelm era numai reflectarea anumitor stări și orientări din viața lui Goethe, care acum se schimbaseră. Acesta este motivul pentru care Faust putea să rămînă o alegorie a lui Goethe însuși și în confesiunea din

partea a doua ; în *Faust*, trecerea de la existență la înfăptuire se împlinește poetic, adică mai presus de societate, într-o formă care corespunde și persoanei lui Goethe : această trecere nu constă în subordonare, ci în ocuparea unei poziții de stăpînitor. Wilhelm, însă, care e chiar și în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* o alegorie doar pentru situația lui Goethe, nu pentru esența lui, ca să nu mai vorbim de geniul său, apare în *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister*, într-un moment cînd problemele rezultate din acea situație și sublimite sub un imbold imperativ într-o alegorie poetică (adică dînd naștere personajului Wilhelm) fuseseră de mult soluționate, numai pentru că scriitorul și-a construit utopia educativă ca pe o continuare a romanului de formare, din motive lăaturalnice, aproape din comoditate ; fără valoarea de confesiune și aproape fără vreo valoare ca problemă, Wilhelm nu mai era nicidecum eroul scrierii — inconvenient indicat și, totodată, voalat de către Goethe prin subtitlu : *Cei ce renunță*.

Așadar, Wilhelm este unul dintre cei ce renunță, nu însă alegoria unică sau esențială pentru forma de renunțare a geniului goethean, așa cum fusese în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* alegoria formei căutărilor geniului goethean și așa cum bătrînul Faust este alegoria formei de renunțare a geniului goethean. Wilhelm Meister devine ca medic chirurg un membru util al societății deoarece fusese totuși preluat, împreună cu celelalte personaje ale romanului, din *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* și trebuia să fie îndrumat, ca și acestea, spre un scop social. Sfîrșitul biografiei lui nu mai trebuie așadar înțeles ca un răspuns simbolic la întrebările pe care și le-a pus în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, ca alegorie

a unui Goethe preocupat de căutări în toate direcțiile, dornic să ajungă la o armonie între personalitate, el însuși și societate, ci ca un răspuns pedagogic dat la acele întrebări de înțeleptul, complet detașat, Goethe (nu de poetul, nu de autorul unei confesiuni), pentru mulțimea oamenilor *de rînd*, destoinici și serioși, dar nu creatori, din societatea înconjurătoare, care venerau într-însul pe conducătorul lor ; a stabili pentru acești oameni cărui scop binefăcător să-și dedice viața era misiunea bătrînului Goethe, ca gînditor și conducător responsabil, cunoscător al legilor și dătător de legi.

Ca să înțelegem corect acest răspuns trebuie să observăm ce categorie de învățăcei din epocă a avut în minte Goethe atunci cînd și-a conceput scrierea despre educație, categorie care a exercitat tot atîta influență ca și propria lui natură și ca desfășurarea vieții lui asupra mijloacelor sale educative, asupra formulării principiilor sale, asupra ponderii acordate, de la caz la caz, îndemnurilor și cerințelor sale. Căci orice pedagog care-și ia misiunea în serios și care nu educă numai pentru a-și plasa pricipiile, ci pentru a forma oameni adevărați, se orientează după elevi, căutînd să-i modeleze corespunzător idealului, dar pe baza posibilităților existente în caracterul lor. Idealul însuși s-a constituit pentru scriitor din cerințele felului său de a fi și din experiențele procesului său de devenire. Și în această privință, *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister* reprezintă aplicarea unei trăiri proprii din trecut, aptă să fie mărturisită poetic și interpretată rațional, la o viață străină, din viitor, educabilă cu toate mijloacele atît ale poetului, cît și ale gînditorului. Prin origine, prin scop și prin specie, *Anii de drumetrie ai lui*

Wilhelm Meister sînt o utopie pedagogică și literară.

A educa însemnează a dezvolta în materialul reprezentat de elevi (fie acest material un individ, sau o întreagă generație) forțele corespunzătoare idealului educatorului și, totodată, a le combate pe cele necorespunzătoare. De la înălțimea lui, Goethe se putea adresa direct numai celor cu suflet nobil, inteligenți și serioși, lăsînd lărgirea și extinderea treptată în jos a înrîuririi sale în rîndurile straturilor mijlocii și ale masei pe seama celor cu o educație încheiată, întocmai cum poruncile unui rege ajung treptat la mulțime prin intermediul unor factori autorizați și verificați : suveranitatea lumească nu e decît o alegorie a celei spirituale. Înțeleptul-rege îi educă mai întîi pe educatori și așa, în jos, pînă la mase. Căci un om poate să-și exercite nemijlocit înrîurirea numai asupra acelorora cu care are comun o oarecare trăsătură spirituală esențială, fiecare treaptă poate acționa numai asupra celei imediat următoare, iar recunoașterea unei ierarhii sufletești și spirituale (care nu trebuie, desigur, să coincidă cu aceea socială sau de naștere — coincidența ar fi tocmai idealul propriu-zis al unei „*politeia*“) a fost trăsătura fundamentală a oricărui educator adevărat de la Platon încoace.

Goethe a văzut în germanii din a treia generație de după aceea a lui, asupra căroră putea și voia să acționeze, terenul cel mai bun pentru semințele sale : bogăție sufletească, spirit, sinceritate, seriozitate specific germană, sîrguință, modestie ; pericolele pe care trebuia să le combată în primul rînd erau : romantismul vagant, visarea și meditația sterilă, absența unei înțelegeri lipsite de prejudecăți a lumii și a unei priviri deschise, exaltarea

sentimentală neînfrînată, sau cultul spiritului și al sufletului, subiectivismul pătimaș, lipsa de ordine și încadrare practică, individualismul și capriciile, setea de originalitate, pe scurt toate acele însușiri pe care le cunoștea prea îndeaproape începînd cu perioada de „Furtună și avînt“, care fuseseră sau păreau a fi legitimate, chiar idealizate de romantismului și speculațiile filozofice din Germania, însușiri favorizate de existența statelor germane mici și avînd de fapt rădăcini în cele mai profunde virtuți ale sufletului german; sînt fenomene malade ale aceluiasi organism care i-a putut da pe Luther, Kant, Novalis, Fichte, Hegel. Așadar Goethe trebuia să-și formuleze idealul educativ ținînd seama, ca de un material prețios, de amintitele însușiri fundamentale ale poporului german și combătînd degenerările cu caracter istoric, îndeosebi contemporane, ideal educativ la care ajunsese — am văzut cum — datorită forțelor, aspectelor fericite și nefericite ale existenței și ale destinului său. Proslăvirea accentuată a faptei pure, a supunerii obiective, a plăcerii de a executa o muncă limitată, a profesiei practicate în slujba comunității trebuie înțeleasă ca o reacție a lui Goethe împotriva sufletului exaltat, a eului absolut, a speculației fanteziste, inactive și a visului iresponsabil, așadar împotriva defectelor specifice germane din epoca sa. Scriitorul oferă leacurile împotriva relelor germane moștenite și, fie și numai pentru a obține unitatea de măsură omească, desăvîrșită și sănătoasă, el trebuia să evoce opusul acesteia, adică ceea ce deformase sub o singură latură măsura. Ceea ce există nu mai trebuie formulat ca o cerință, și din acest motiv idealul pedagogic al lui Goethe, năzuința lui rămî-nînd absolut aceeași, ar fi fost formulat cu totul

altfel, dacă el s-ar fi aflat în situația să se pronunțe trăind între francezi sau englezi, ori între germanii din perioada lui Bismarck : în aceste cazuri, idealul pedagogului ar fi avut probabil mai multe trăsături romantice sau individualiste. Dar datorită faptului că, pornind de la calea propriei sale vieți și de la propriile-i nevoi, poetul cerea ceva din cele ce aveau să se înfăptuiască mai târziu pentru germani sub imbolduri venite din cu totul altă direcție și altfel decât gândise el, Goethe apare ca un profet al Germaniei viitoare, chiar ca un profet al unei epoci sociale, tehnice și industriale, care a depășit cu mult, în direcția opusă, îndemnul său cu intenție igienică.

America existentă astăzi nici nu și-a imaginat-o și nici n-a dorit-o ; ar fi uluit să vadă că acolo se folosește ca unică hrană ceea ce el a prescris, în *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister*, ca medicament. Înzestrat pe deplin cu umanitate armonioasă și animat de idealul unei națiuni și al unui stat în care omul vrednic să poată fi în același timp mijloc și scop, Goethe a avut în vedere doar răul pernicios reprezentat de exacerbarea eului, nu de aceea a comunității. Împotriva acestui rău din urmă n-a avut nevoie de vreun leac și n-a bănuir că remediul împotriva egoismului, utilizat cîndva în mod exclusiv, avea să ducă la o maladie opusă, care va necesita un medic atît de teribil ca Nietzsche. Sistemul pedagogic din *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister*, cu siguranță rod al unei înțelegeri supreme, nu reprezintă așadar niște norme absolute, detașabile din epoca lor și aplicabile după bunul plac : pedagogia lui Goethe este un leac împotriva unei anumite boli ce revine mereu, dar nu împotriva tuturor bolilor și nu pentru orice fel de sănătate. Ea pretinde oa-

menilor să-și asume obligații, să se încadreze în societate, să lucreze spre folosul acesteia, cerințe care constituie elemente necesare, nu un tipar unic pentru comunitate și individ, oferă calea temporară spre un țel etern. Țelul etern, revelat poetului Goethe, este omul sănătos ca membru al unui popor sănătos ; calea temporară, indicată de educatorul Goethe, între Germania romantică și cea politică, constă în întărirea tuturor forțelor practice ale comunității și ale profesiunilor, împotriva oricărei exaltări individuale și egoiste. Construindu-și sistemul pedagogic, autorul *Anilor de drumeție ai lui Wilhelm Meister* a anticipat ca posibile multe lucruri care sînt astăzi reale și prea reale, iar dacă ghidul său s-a învechit ici și colo tocmai astăzi, țelul pe care-l fixează nu s-a învechit și nu se va învechi niciodată.

Valoarea *Anilor de drumeție ai lui Wilhelm Meister* constă în conținutul pedagogic, nu în veșmîntul literar, iar miezul, partea lor principală este Provincia pedagogică, în care creația poetică, această putere de a da trup concret, prin mijloacele limbii, unor lucruri inexistente în realitate, este pusă în serviciul unui scop normativ, Goethe anticipînd prin imagine ceea ce nu-i era dat să realizeze prin faptă.

Vom încerca acum să diferențiem pe scurt cîteva dintre straturile de trăiri personale existente în roman și în anexele sale, arătînd apropierea lor mai mare sau mai mică, pe de o parte, de simțirea originară poetică a lui Goethe, iar pe de altă parte de scopul pedagogic fundamental, la care se raportează în această operă totul. Căci, așa cum elementele teoretice din *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister* se hrănesc și derivă, fie cît de departe, din straturile obscure ale vieții lui Goethe,

tot astfel elementele literare ale romanului, fie cît de diluate, se raportează la scopul lui. Dar scopul însuși înmănunchează totul, chiar și elementele cele mai diferite între ele, pe cele care aparțin încă simțirii poetice și pe cele care au și fost formulate teoretic ; acest scop va trebui să-l avem mereu în vedere, pentru a nu considera nici oamenii, nici acțiunile, nici continuarea *Anilor de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* ca scopuri în sine, deoarece acestea nici nu epuizează, nici nu condiționează pe deplin valoarea scrierii. Unele dintre motive au rezultat numai din acest scop și numai pentru a-l sluji, altele au, ce-i drept, o origine independentă, însă, ulterior, încadrate în structura *Anilor de drumetrie ai lui Wilhelm Meister*, au trebuit să se orienteze conform acestui scop : fantezia pe deplin liberă, creația literară pură, independentă de scop, nu acționează în acest roman, chiar dacă Goethe n-a renunțat la calitatea sa de scriitor, ci a făcut uz de ea.

Conform originii lor *literare*, nu scopului lor pedagogic, distingem în mare, cu unele interferențe, următoarele straturi corespunzătoare gradului în care imboldul artistic de a exprima în imagini cele trăite, cele cunoscute prin experiență, este precumpănitor față de scopul didactic-pedagogic ce patronează opera. (În creația literară criteriul este vizualitatea, în știință, ideea.)

Mai întîi : nuvelele intercalate, în special *Bărbatul de cincizeci de ani*, apoi *Nebuna plecată în pelerinaj* (prelucrare a unei nuvele franțuzești), *Cine e trădătorul*, *Rămășagul primejdios*, *Nu prea departe*, povestea *Noua Melusină*. Toate își au rădăcinile într-o stare identică și tratează despre simptomele și manifestările pasiunii, ale temperamentului, precum și despre toate pericolele ce

decurg din pricina singelui, văzute sub aspectul efectelor educative pozitive și negative. În aceste nuvele este înfățișată prin acțiuni atrăgătoare și recomandată prima treaptă a renunțării : lupta când victorioasă, când zadarnică purtată de omul stăpînit de pasiune împotriva *pasiunii*. Pretutindeni simțim aici ecoul mai îndepărtat sau mai apropiat al luptei duse timp de mulți ani de către Goethe împotriva naturii sale năvalnice ; în *Bărbatul de cincizeci de ani*, ai impresia că vibrează ceva din iubirea cîntată în *Divanul occidental-oriental*, ceva din conflictul dintre tinerețe și bătrînețe, din despărțirea de tinerețe, firește după ce toate acestea au fost pe deplin învinse, fiind privite acum cu o nostalgie ironică și cu un suris aproape hîtru de un om cu experiență. În ansamblul *Anilor de drumeție ai lui Wilhelm Meister*, aceste nuvele sînt singurul sector în care mai apar în genere pasiunea, clocotul singelui, pornirile involuntare ale omului. Pretutindeni în rest, ca în părțile finale ale *Anilor de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, domină voința conștientă și rațiunea orientată spre un țel. Doar prin nuvelele intercalate mai răsfrînge scrierea aceasta, luată în ansamblu, ceva din viața încă specific poetică, inimaginabilă desigur fără lupta dintre „sînge și judecată“, printre fapte pur raționale, în sfera total spiritualizată a unor educatori desăvîrșiți și a unor învățăcei gata de ascultare.

Valoarea compozițională *literară* a nuvelor constă în prezența forțelor sufletești obscure, iar simpla prezență a unei asemenea sfere de viață telurice, în care pulsează clocotul singelui, este mai importantă sub aspect literar decît înnodarea, încercată cel puțin parțial, a acțiunii nuvelor cu acțiunea principală a cărții. Să notăm aici nu-

mai în treacăt că și din punct de vedere al scopului pedagogic, domeniul pasiunii nu putea să lipsească dintr-o operă ce urma să trateze despre întreaga sferă a factorilor și obiectelor educative. Iubirea, frivolitatea, curiozitatea, vanitatea, orice semeție a caracterului, care tulbură armonia insului cu el însuși și cu societatea, care-l pune pe om în pericol sau îl face periculos, duc în aceste nuvele la conflicte, încurcături și aventuri rodnice sub aspect literar și la exemple eficiente sub aspect etic.

În rest, toate aceste nuvele reprezintă continuarea primei serii de nuvele ale lui Goethe, grupate de asemenea într-un cadru didactic: *Convorbirile emigranților germani*, numai că didacticismul e dezvoltat acum pînă la pedagogie, avînd drept scop nu numai comunicarea unor cunoștințe, ci însăși sublinierea valorii de avertisment și admonestare a întîmplărilor. Prin ton, stare sufletească, sferă de materiale și motive, nuvelele din *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister* sînt înrudite îndeaproape cu acelea din *Convorbirile emigranților germani*: relatări ale unui experimentat cunoscător al oamenilor, capabil să participe sufletește pînă la emoție și detașat pînă la ironie, despre cazuri ieșite din comun, datorite competiției dintre sînge și lege, dintre datorie (fie ea liber aleasă sau impusă) și înclinație, dintre *Daimon* și *Tyche*, în cadrul unei societăți organizate, neîndoielnic bună și îndreptățită.

Societatea însăși nu e pusă nicăieri în discuție, nici chiar în povestea *Noua Melusină*, iar buna-cuviință are valoarea unei legi morale eterne. Natura apare numai ca un domeniu modificat prin porunca societății bune, suficient de puternică ca să reprezinte pentru ea o amenințare plină de

farmec, dar niciodată îndestul de puternică, pentru a o doborî sau transforma. Aceasta se referă atît la natura umană, care rămîne civilizată chiar și lîngă granița demenței și a ticăloșiei, cît și la natura elementară, zugrăvită numai ca peisaj citadin sau rural îngrijit de om, ca grădină, parc, ogor sau decorațiune vegetală. În ciuda unor conflicte extrem de dureroase, în acest domeniu nu apare nici un fel de tragism propriu-zis, totul se petrece ca într-un joc aranjat mai dinainte între oamenii condiționați de societate și forțele suprasociale, în care ambii parteneri au convenit din capul locului să nu încalce regulile jocului prescrise de societatea bună. Nici demonicul, nici tragicul nu-și exercită aici puterea pînă la capăt, așa cum se întîmplă în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* sau în *Afinitățile electice* — un destin ca acela al Ottiliei, sau chipuri ca acela al Harpistului și al lui Mignon n-ar mai fi putut apărea și respira în această atmosferă civilizată.

Demonicul stabilește legături, provoacă încurcături și amenință, dar nu distruge și nu sfărîmă, nu strivește și nu răpește ; în fața edificiului societății se oprește și nu condamnă la moarte, ci doar avertizează. Tragicul dă înapoi pretutindeni din fața forului intim, prin renunțare și resemnare, și nici o emoție, oricît ar fi de violentă, nu-l smulge pe om de pe făgașul vieții încadrate în forme precise.

Al doilea strat din *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister* constă din acele părți care se leagă nemijlocit de sfera personajelor din *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* și care îi poartă prin lume pe învățăceii de-acolo, acum oameni cu învățătura încheiată. Aici elementul pedagogic e cu mult mai precumpănitor. Pasiunea și toate com-

plicațiile rezultate din ea au dispărut în întregime : acțiunea e decisă numai de năzuințe și realizări, iar în loc de conflicte întâlnim îndatoriri, în loc de pericole, piedici, în loc de destine tainice, instituții învăluite în mister, toate însă imaginate ca lucruri pe care rațiunea e capabilă să le soluționeze. Toate personajele din acest domeniu, indiferent de temperament, dispun de un bagaj mai mare sau mai mic de cunoștințe, chiar și acelea încă nevîrstnice sînt cel puțin docile și lesne de îndrumat — de la elevul model Felix și Hersilie, prietena lui zburdalnică și inteligentă, pînă sus, la Makaria. Acesteia din urmă nu numai că-i sînt cunoscute legile și îndatoririle, ci și trăiește conștient sub porunca legilor naturii, oarecum în imperiul ideilor, într-o sferă suprapersonală, și a ajuns, dincolo de rațiunea practică a profesiei, ca și dincolo de înțelepciune, pînă la iluminarea din fața căreia pier tulburările produse de materie și întîmplare, de empirism și teorie. Privirea ei străbate prin toate rețelele vieții, prin toate imboldurile subiective și îngrădirile obiective ale oamenilor, pînă la principiile spirituale ale întîmplărilor și ale acțiunii, înțelese ca niște legi astronomice sau matematice. „Sufletul frumos“ este înălțat aici pînă la contemplarea cu desăvîrșire pură nu a fenomenelor, a forțelor și a imboldurilor, ci a legilor sufletești înseși. Toate celelalte personaje se preocupă de îndrumarea oamenilor spre scopuri practice. Makaria depășește acest domeniu, vorbește și dă sfaturi, pornind de la contemplarea lipsită de orice scop a divinității. Din acest motiv, Goethe, și-a denumit pe bună dreptate, „fragmente din arhiva Makariei“ paginile în care își sintetizează înțelepciunea și cunoașterea, mai presus de practică, a legilor. Numai Makaria trăiește

în sfera aceleiași înțelegeri, datorită căreia Goethe s-a simțit apt, în sfârșit, pentru rolul de educator. Celelalte personaje sînt executorii mai raționali ai îndemnurilor derivate din contemplarea de către Goethe a divinității, Makaria este copărtașă a acestei contemplări a divinității, este „inițiată” sa propriu-zisă.

Și în acest caz explicația faptului că și-a întru-chipat ideea sa de-atunci despre sacra înțelepciune într-o femeie rezida în principiul naturii sale, po-menit de noi în repetate rînduri și pecetluit de versurile finale din *Faust*. Makaria se înscrie în seria de femei vizionare care a fost inaugurată în literatura europeană prin Diotima¹ lui Platon. În romanul despre educație, dedicat legilor co-munității bazate pe activitate și renunțare, în mij-locul diverșilor profesioniști și conducători, spe-cialiști, cunoscători și organizatori, elevi și edu-catori, Makaria este centrul în repaus al contem-plării atotpătrunzătoare care trebuie să preceadă orice faptă rațională ; totodată, prin contemplarea absolută a celor atotsensibili, deci supuși su-ferinței, ea este în același timp și culmea *renun-țării*. Numai ea nu călătorește, ci stă pe loc, nu acționează, ci doar privește, nu vrea, ci simte, de-pășind tot ceea ce e unilateral. Suferința ei fizică are un sens similar durerilor de cap ale Ottiliei, și desigur că în tinerețele ei a fost o ființă de felul Ottiliei ; tot așa, Ottilie, dacă ne-am putea-o imagina supraviețuind, ar fi devenit la maturitate o Makarie. La Goethe, suferința trupească este un simptom pentru vibrația conștientă, lipsită de apă-

¹ În *Banchetul* de Platon, Diotima, preoteasă din Man-tineea, explică esența iubirii ca nostalgie după frumos. Figura Diotimei a fost reluată, între alții, de Hölderlin, în romanul *Hyperion sau Ermitul din Grecia*.

rare a unui organism individual neputincios, în armonie cu legile universului întreg. Acolo unde este multă înțelepciune este și multă suferință, iar înfrângerea suferinței sufletești prin înțelepciunea pasivă mărește sensibilitatea corpului.

În *Bărbatul de cincizeci de ani*, Makaria apare nu numai pentru a îmbina sub aspect tehnic nuvela cu acțiunea principală, ci și pentru că a doua sferă a romanului, sfera rațiunii, nu poate fi legată nemijlocit cu prima, sfera pasiunii, decât prin ea, singura ce-și găsește locul în amîndouă, multștiutoare în sfera rațiunii, copărtașă foarte sensibilă la vibrația universală în sfera suferinței, deși se ridică mai presus de ele prin iluminare, stare în care rațiunea și viața, *cogitatio* și *extensio*, nu mai sînt elemente contradictorii. Makaria este apogeul și biruința, punctul de tangență și simetrie a celor două sfere.

Ceea ce s-a mai preluat în rest din *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* a fost în general înălțat din domeniul pasiunii, al rătăcirii și al aventurii în acela al datoriei raționale, al profesiunii, al aspirației (ceea ce, desigur, nu e o elevație artistică) ; pînă și poznașul Friedrich și păcătoasa Philine au devenit oameni conștienți de îndatoririle lor și s-au specializat într-o profesie. În *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister*, teatrul, domeniul concret al aventurii și al pasiunii, al farmecului ce se refuză obligațiilor, este respins cu o severitate nostalgică, dar hotărîtă. Lumea demonică și poetică a lui Mignon se mai reflectă doar ca o strălucire îndepărtată și palidă, ca un cadru licăritor, cu prilejul întîlnirii dintre frumoasa văduvă, pictorul și Wilhelm, plasată într-un peisaj ce-l evocă pe acela în care apărea Mignon (o întîlnire nu foarte fericită din pricină că personajele sînt prea

preocupate să atingă desăvîrșirea). Necesitatea de a stabili o legătură între nuvela independentă *Bărbatul de cincizeci de ani* — prea cuprinzătoare și prea importantă pentru a fi tratată, asemenea celorlalte, ca un simplu interludiu epic — și acțiunea principală, apoi dorința de a o salva pentru *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister* pe Mignon — acea apariție plină de farmec, transfigurată mitic în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, element esențial și indispensabil acolo, aici însă imposibil de încadrat din cauza ansamblului construcției — urmau să fie astfel satisfăcute concomitent. Un roman despre Wilhelm Meister fără Mignon părea inimaginabil, dar, din cauza premisei sale tehnice, Goethe nu mai putea să dea acces unei vieți care se situase în afara acestei sfere. Mignon, întruchipare a tainei *destinului*, nu-și mai avea locul în imperiul educației.

Deși conține sensul propriu-zis al operei, pentru care restul e mai mult cadru și prezentare de exemple, al treilea strat din *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister* nu mai are aproape nimic a face cu creația literară : acest strat derivă exclusiv din scopul pedagogic și se slujește de fantezie numai pentru a prezenta cunoștințele teoretice și normele practice cât de cât în raport cu o acțiune de roman : Provincia pedagogică. Al treilea strat aparține științei, nu creației literare a lui Goethe, iar locul lui l-am precizat prin aprecierea că romanul *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister* este o carte despre educație.

În al patrulea strat din *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister*, Goethe nu-și mai dă măcar osteneala să caute un veșmînt alegoric pentru cunoștințele teoretice și pentru norme : e vorba de maximele, reflecțiile sau poeziile didactice încadrate

în operă ca anexe sau interludii. Aici s-a sfârșit drumul de la trăire la imagine, de la imagine la alegorie, de la alegorie la teză — sublimarea și filtrarea în trei etape a scopului spiritual din materialul senzorial, a formulei teoretice din viziunea poetică a luat sfârșit. Din larga infrastructură a *Anilor de drumeție ai lui Wilhelm Meister* care conține elemente literare, deasupra utopiei vag literare se ridică în cele din urmă stratul înțelepciunii aforistice abstracte și nude, care constituie centrul și partea principală a operei. Căci pentru bătrînul Goethe, înțelepciunea anticipează înveșmîntarea literară. Scriitorul imaginează acum pentru circumstanță acțiuni și caractere, sau folosește unele concepute în anii precedenți din imbolduri pur artistice, ca să se slujească de ele ca de niște parabole, alegorii și ornamente, ca de niște vehicule agreabile pentru știința și voința lui devenite independente, detașate de existența sa. În vreme ce mai înainte Goethe trăia și gîndea în chipuri și imagini, din care se dezvoltă ulterior spiritul, din care iradia oarecum sensul, sau scînteia înțelepciunea aforistică, în vreme ce, așadar, înțelepciunea era numai un acompaniament, o consecință, o funcție a trăirii și a viziunii sale originar-poetice, acum se întîmplă invers, iar capacitatea poetică, nevoia de imagine și construcție — încă suficient de puternice și imperioase pentru a-i da de lucru lui Goethe pînă la ultima suflare — se află, ca alegorie și element decorativ, în serviciul înțelepciunii devenite independente.

Ca atare, lucrarea *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister* este scrisă de un înțelept care știe să creeze literatură, nu de un scriitor care e înțelept : lucrarea e prin excelență o operă de bătrînețe a lui Goethe, adică aparține prin întreaga ei

concepție, nu numai prin realizare, acelei trepte a personalității lui Goethe, cînd acesta era înainte de toate un înțelept, iar ca realizator de imagini un alegoric și un decorator pur. Indicăm aici o altă trăsătură care deosebește net romanul pedagogic de partea a doua din *Faust*, a cărei concepție se situează încă pe treapta poetică și simbolică a personalității lui Goethe, deși redactarea în amănunt s-a prelungit pînă în perioada alegoris-mului său și poartă în multe privințe amprentele acesteia. *Faust* este o operă de o viață întreagă a poetului Goethe, la care a colaborat și înțelepciunea bătrîneții sale, iar cel puțin cei doi eroi principali și piloni și ai părții a doua sînt simboluri poetice și nu alegorii, nu doar personaje preluate și folosite pentru scopuri noi, străine de sensul lor original, corespunzătoare doar înțelepciunii bătrînești, ca Wilhelm Meister din *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister*. Romanul despre educație este o dezvoltare doar aparentă, nu reală ca *Faust*, a unei creații de origine artistică. În *Faust II*, amănuntele, nu liniile directe aparțin bătrîneții; în *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister*, situația e inversă. Din acest motiv, *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister* rămîn opera de bătrînețe a lui Goethe, care ne redă propriu-zis imaginea sa de atunci, sînt ansamblul cuprinzător, din care putem cunoaște felul său de a fi la bătrînețe, în modul cel mai independent, cel mai puțin modificat și înflăcărat de „a doua tinerețe” (ca în *Divanul occidental-oriental*) și cel mai puțin sprijinit și elevat de esența goetheană generală (ca în *Faust II*): proza din *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister* reprezintă exemplul cel mai desăvîrșit pentru stilul prozei de bătrînețe a lui Goethe.

Acest stil e definit de limpezimea aproape transparentă a privirii, de dorința de a păstra cu orice preț distanța față de obiecte, de altitudinea detașată a poziției, paralel cu nevoia clarității stăruitoare, didactice, educative. Ca factori secundari care au contribuit la cristalizarea acestei proze se vor mai fi adăugat : obligația, impusă de funcția sa administrativă îndeplinită vreme de mulți ani, de a folosi un limbaj rece, propriu, cumpănit, ceremonial, alcătuit din formule, condiționat nu de elementul uman, ci de cel material, necesitatea de a se apăra printr-un ceremonial sufletesc împotriva asaltului lumii dinafară mereu mai frecvent, o dată cu creșterea celebrității și sporirea însingurării interioare ; deprinderea de a dicta. Claritatea noțională, fiindcă nu mai era vorba de exprimarea unor sentimente, ci de comunicări, învățăminte și rînduială, fiindcă Goethe dădea glas ideilor nu pentru sine, ci pentru alții, răceala și reținerea, fiindcă nu se mai punea problema atragerii, învingerii, cîștigării unor străini pentru ceva confidențial, ci a lămuririi de sus acestora rămași între propriile lor limite, fiindcă bătrînul Goethe vorbea ca un maestru, nu ca un prieten al sufletelor, în sfîrșit formalismul ceremonial (ca un rezultat firesc al clarității și al distanței) sînt explicabile prin însași atitudinea lui Goethe în operele lui de bătrînețe. Căci cel ce vrea să exercite o înrîurire stăruitoare, fără a îngădui persoanei căreia i se adresează să se apropie de sufletul său, fără a i se deschide acesteia ca un eu înrudit sau a pătrunde în sufletul celuilalt, a se apropia de el sau a-l urma — acela trebuie să impresioneze spiritele, pe care nu le poate încălzi și cuceri, prin ținuta solemnă și gravă, prin atitudine și ceremonial. Iar

cel ce vrea să fie clar, în absența înflăcăării, a tensiunii și a vioiciunii limbajului și numai prin cele spuse ca atare, acela trebuie să se exprime deslușit, explicit, să recîștige prin extensiune ceea ce pierde ca intensitate concentrată.

Fiecare stil, fiecare cadență corespunde unei atitudini și gesticulații fizice, trădînd nu numai știința, sentimentele sau gîndurile autorului, ci și conduita lui și, în plus, originea și stratul sufletesc, noblețea sau lipsa lui de noblețe, dincolo de talentul și mediul său. Ce fel de om vedem în persoana povestitorului din *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister*? Un domn important care se apleacă spre noi, care ne ține la o distanță respectuoasă, cîteodată afabil, niciodată familiar, cîteodată vioi, niciodată cald, niciodată vorbind pe nepregătite, ci întotdeauna după o matură chibzuință și cîntărind aproape pedant de la începutul fiecărei fraze întreaga corelație; un bărbat care știe ceea ce ascultătorii săi nu pot ști și nu pot afla decît prin el (însă nu în întregime), care păstrează multe pentru sine, care ezită să facă risipă de ceva sau să strice orzul pe gîște, însă prea politicos, prea distins și, totodată, prea bun ca să profite de superioritatea sa sau s-o lase să se vadă fățiș, mai curînd gata să iasă pe cît posibil în întîmpinare și să-și folosească puterea, inițierea, în taine mai mult pentru a spori farmecul celor comunicate, decît pentru a ridica bariere. El nu-l tratează pe ascultător ca pe un nimic și arată că dorește să fie înțeles de acesta, chiar dacă nu-și poate tăinui părerea că ascultătorul nu e, probabil, încă destul de copt pentru așa ceva. Afișează atitudinea care nu i se potrivește cînd e singur cu sine însuși și care îmbină politețea, ușoara rigidi-

tate, sentimentul accentuat al demnității cu mobilitatea și voioșia forțată : pe scurt, se observă că acest vorbitor se adresează nu unor egali, ci unor oameni aflați mai prejos de el, vorbindu-le despre lucruri care îl mișcă, dar despre care trebuie totuși să discute în limbajul ascultătorilor, fără ca totodată să trădeze cât de mult îl mișcă, sau în ce măsură ating forul său cel mai intim.

Dualitatea *Anilor de drumetrie ai lui Wilhelm Meister*, constînd în faptul că scrierea conține confesiunea unei inimi singuratice și, totodată, învățătura comunicată de un modelator plin de răspundere al comunității, domină și stilul cărții : autorul trebuie să-și facă utilă știința demonică, s-o exprime educativ în limbajul societății căreia i se adresează. Înțelepciunea sa e mai vastă decît mijloacele oferite de limbajul societății, la care recurge de nevoie ca educator, și astfel citind tocmai *proza* de bătrînețe a lui Goethe (așadar un gen în care nu poate vorbi ca vizionar și cîntăreț într-un grai ritmic, suprasocial și nu-i e îngăduit să se exprime într-un limbaj cosmic-emoțional, fără vreun scop utilitarist) asistăm la un spectacol mișcător și, uneori, plictisitor, constînd în faptul că tainicul Zeus se îmbracă de nevoie în vestonul de gală al consilierului intim, ca să poată apărea în fața publicului său ca un om de lume. Calitatea de consilier intim este pe jumătate o constrîngere acceptată voluntar, pe jumătate un subterfugiu binevenit (ajuns în cele din urmă o a doua natură) pentru a-și asigura cu o îngrădire socială intangibilitatea, putînd totuși comunica, la nevoie, în cadrul societății, după ce a renunțat la titanismul exploziv în favoarea acestei societăți și s-a văzut obligat să renunțe la nuditatea zeului izolat în singu-

rătate, în favoarea umanității sale expansive și simpatetice. Pe Zeus societatea nu-l putea nici înțelege, nici suporta, pe consilierul intim trebuia în cele din urmă să-l respecte și, la nevoie, să-l înțeleagă ; din acest motiv, Goethe se folosea cu plăcere de masca sa de consilier intim chiar și atunci cînd avea de comunicat, ori cel puțin de sugerat ceva ce nu aparținea acestei funcții. Proza sa de bătrînețe se definește prin : distanțarea socială ca pretext pentru una extrasocială, de care nu putea uza, dacă voia să fie în genere înțeles, apoi atitudinea prevenitoare și coborîrea la nivelul ascultătorilor, ca formă a unei nevoi suprasociale de comunicare, pentru care nu mai vedea în jurul său oameni cu o inimă și o simțire înrudită. În prea mare măsură zeu ca să găsească fapte de-o seamă, prea uman ca să tacă închis în el însuși, prea distinct ca să vorbească într-un limbaj inferior nivelului său, scriitorul și-a creat o limbă artificială alcătuită din elementele creației sale poetice și formele cele mai alese ale comunicării sociale, printr-o distanțare spirituală și socială.

Un indiciu gramatical dintre cele mai importante ale acestei stări constă în primul rînd în utilizarea cu valoare de cifruri a unor anumite cuvinte preferate ; acestea apar în proza de bătrînețe a lui Goethe acolo unde scriitorul dorește să comunice anumite experiențe tipice, pentru a căror exprimare individuală cu încărcătură emoțională limba se dovedește neîndestulătoare sau lacunară. Asemenea cuvinte sînt : *heiter*, formulă rigidă pentru orice fel de fericire iscată în suflet de o priveliște ; *geistreich*, formulă pentru animarea materiei prin rațiune, cam cele ce numim noi astăzi prin *durchgeistigt*, *beseelt*, *genial* ; *angenehm*, formulă pentru orice fel de atracție senzorială, înrudită cu

expresiile noastre *reizend*, *verlockend*, *hold*, *süss*, dar și cu *freundlich*, *gefällig*, chiar cu *entzückend* ; *behaglich*, formulă pentru orice mulțumire procurată de situația existentă, pentru împăcarea cu propria viață și cu mediul înconjurător ; în sfârșit, *bedeutend*, formulă pentru orice prezență concretă importantă, pentru o impresie profundă, pentru ceva sugestiv, simbolic, tipic, ca și pentru ceva însemnat, izbitor, uimitor.¹

Asemenea formule preferate pun deosebit de clar în lumină prin ce se caracterizează aproape întreg vocabularul bătrînului Goethe : utilizarea tipică, cifrică, improprie a expresiilor abstracte, prăpastia dintre cele spuse și cele gîndite, închistarea limbii cu pecete vie, devenită un sistem de semne pentru idei inexprimabile direct, un „limbaj de coterie“. Cititorul trebuie să aibă în vedere că acest limbaj și diferitele expresii au la Goethe un sens ascuns, pe care el îl tănuiește, că poetul nu exprimă deschis anumite lucruri, ci le sugerează, prin cifruri, ca existente, trăsătură esențială a oricărei limbi oficiale, a oricărei limbi de cult și a oricărei limbi convenționale ; aproape toate titlurile, formulele de adresare, frazele de salut și de încheiere a corespondenței, ca și toate liturgiile sînt formule rigide, în care nu se mai includ, nu se mai exprimă, nu se mai simt reprezentările, gestul, felul de a gîndi care constituie conținutul cuvintelor, ci se evocă altceva ; de exemplu, „alteță“, sau „consilier intim al curții“, sau „cu toată stima“, sau, în gura credincioșilor germani care se roagă,

¹ Expresiile preferate ale lui Goethe, citate în text, s-ar traduce aproximativ astfel : „voios“, „plin de spirit“, „plăcut“, „tihnît“, „important“. Corespondentele propuse de Gundolf ar fi : „animat“, „însufletit“, „genial“ ; „fermecător“, „ademenitor“, „drăgălaș“, „dulce“, respectiv „simpatîc“ „amabil“, „încîntător“.

„*ora pro nobis*“¹ — toate acestea sînt semne fixe, nu mișcări ale vorbirii directe, la fel cum crucea, zvastica² sau simbolurile planetelor nu sînt desene, ci semne de recunoaștere. Proza de bătrînețe a lui Goethe, îndeosebi în *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister*, are acest caracter cifric. Așadar și limba sa este alegorică.

Înrudită cu toate acestea este și plăcerea de a construi perifraze complicate, de a utiliza verbe auxiliare și construcții ajutătoare, care nu conțin nimic original și nou, ci doar introduc un amortizor între reprezentare și expunere, pentru ca povestitorul și ascultătorul să nu vină prea îndeaproape în contact: un ceremonial al rostirii, un alt semn pentru distanțarea lui Goethe, pentru conflictul dintre calitatea lui de zeu și aceea de consilier intim. Rareori este notat conținutul unei observații fără preambulul „constat“, „credeam a constata“, „mi se părea“, „nu se putea nega“, „eram atent“ „se impunea“, „se știe“ și așa mai departe. Verbele cu sens de sine stătător sînt precedate de verbe auxiliare cu valoare de ornament ceremonial, de largi reliefări cu „ar fi posibil“, „s-ar putea“, „obișnuia“, „trebuia“, „căuta“ și de adverbe uzuale ca, „pe deplin“, „în sfîrșit“ „îndeosebi“ „hătărît“ „activ“, „perfect“; adjective nehotărîte, care exprimă o apreciere de valoare, o interpretare mai mult decît o însușire, un colorit, o activizare se intercalează înaintea substantivelor cu sens precis³. Pretutindeni, Goethe trebuia să-l captiveze

¹ Roagă-te pentru noi (*lat.*).

² Aici cu sensul originar de simbol religios la vechii indieni.

³ Am menținut în traducere terminologia gramaticală folosită de Fr. Gundolf, evident cuvintele citate pentru exemplificări aparțin categoriilor gramaticale respective în forma lor germană.

pe cititor și totodată să-l țină departe, să descrie obiectiv și să intervină amănunțit, iar gramatica folosită de el la bătrînețe se slujește de mijloacele limbajului oficial și de curte, un limbaj bazat pe distanțare, cu scopul de a-și ascunde înapoia formulelor fondul intim inexprimabil, de a da mai multă pondere prin formule celor ce puteau fi comunicate.

NUVELĂ

În zona *Anilor de drumeție ai lui Wilhelm Meister*, mai precis în aceea a interludiilor nuvelistice, se situează, conform stilului, chiar dacă nu pe de-a-ntregul și conform scopului pedagogic, ultima nuvelă a lui Goethe, alături de mai vechea serie de anecdote dialogate intitulată *Bunele femei*, similare aceloră din *Convorbirile emigranților germani* — singura nuvelă care a fost publicată ca povestire independentă, adică neinclusă într-o operă construită după tehnica încadrării. Concepearea nuvelei se situează cu mulți ani înaintea redactării ei, din care cauză mica operă poartă caracterul pitoresc al perioadei postitaliene și a *Afinităților elective* într-o măsură mai mare decât pe acela al perioadei pedagogice ilustrate de nuvelele din *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister*. Ea aparține, mai mult decât acestea, literaturii livești absolute rezultate din plăcerea estetică de a dezvolta un motiv în forma unei anumite specii, deci

nu dintr-o emoție sau în vederea unui scop. Însuși titlul abstract al scrierii, *Nuvelă*, trădează faptul că Goethe a vrut să dea aici un model pentru o specie literară nu să exprime artistic o trăire. Prin nuvelă, scriitorul înțelegea nararea unei întâmplări unitare, neobișnuite, dar omenește posibilă; o asemenea întâmplare a aflat, indiferent dacă stimulată de lectură, de un fapt divers sau de un desen, într-un incendiu la bîlci, într-o vînătoare de fiare sălbatice și în îmblînzirea animalelor. În nuvelă este evidentă modalitatea *picturală* a viziunii, așa cum se manifestă în introducerea *Anilor de drumetrie ai lui Wilhelm Meister*, în *Fuga în Egipt*: reluarea în spirit modern, cu tainice ecouri, a unor motive *plastice* din *Biblie*, aici a motivului lui David, aplicate la aceeași experiență sufletească pe care o cunoaștem din *Afinitățile elective* și care pregătește acolo minunea. Tehnica, rezidînd în pregătirea omenească a unei întâmplări supraomenești, în motivarea personală a minunii ca o misterioasă consecință a unor condiționări omenești, includerea celor neînsuflețite în zona de acțiune a minunii, este aceeași ca în *Afinitățile elective* și-și are sorgintea în aceeași interpretare, în aceeași trăire a legii naturii și a destinului care duce acolo la miracol, numai că aici, în *Nuvelă*, minunea nu este din capul locului, ca acolo, treptata sublimare artistică a unei stări interioare, ci există de la bun început în sufletul lui Goethe ca un motiv artistic, pentru care scriitorul caută genul și tehnica potrivite. La aceasta se adaugă și redactarea tîrzie, mai rigidă, mecanică. *Nuvela* a fost concepută ca un model, ca o schemă abstractă de nuvelă, ca o tratare tehnică

exemplară a unui material găsit sau imaginat, în tehnica precis delimitată a unei specii literare, iar ca atare și este o lucrare reușită, o capodoperă a dibăciei conștiente a lui Goethe, cu toate finețurile unei tehnici subtile, cu toate secretele de atelier și chiar cu un reflex târziu al acelei trăiri a minunii care și-a aflat pentru prima dată expresia plastică spontană în *Afinitățile elective*. Ca probă a măiestriei sale meșteșugărești, *Nuvela* a fost foarte dragă bătrînului Goethe, așa cum li se întâmplă marilor artiști, care pun adesea un preț mai mare pe o realizare proprie constînd în înfrîngerea unor greutăți prin știință și dibăcie decît pe operele născute cu greu dintr-un impas sufletesc sau din fericita inspirație a unui moment fertil. Nouă, însă, care vedem în artă întruchiparea necesară în imagini a unei vieți noi, nu aplicarea deliberată cu pricepere a unor rețete învățate, a unor cunoștințe practice despre artă, asemenea opere model ne spun mai puțin decît autorului lor, iar *Nuvela*, la fel ca *Ahiliada*, *Epistolele*, *Sonetele* și cea mai mare parte dintre baladele lui Goethe, ne interesează întrucîtva numai din punct de vedere istoric : este ultima mostră de literatură de gen în spirit alexandrin¹ dată de Goethe, literatură pe care a practicat-o după întoarcerea din Italia paralel cu creațiile izvorîte în chip firesc din viață și cu știința sau literatura utilitaristă și educativă. Nu ceea ce se poate învăța, cît de desăvîrșit, prin tehnică, ci numai ceea ce se datorește în operele lui Goethe unor resorturi incomprehensibile, ceea ce se află pentru noi și pentru el în afara arbitrarului ne duce mai departe.

¹ În artă, alexandrinismul definește o orientare erudită, rafinată, artificială.

Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister sînt opera cea mai caracteristică a foarte bătrînului Goethe, atît pentru ştiinţa, cît şi pentru voinţa lui, mai mult decît lirica sa tîrzie şi decît *Faust*, care, pentru a parafraza aici o vorbă de duh, îl reprezintă mai mult pe bătrînul Goethe decît pe bătrînul Goethe. Dar chipul propriu-zis al magnificului moşneag trăieşte în noi mai puţin datorită acestei vaste şi îndepărtate realizări, imensă pînă la pierderea contururilor concrete, cît mai ales datorită formei pe care a imprimat-o şi a menţinut-o, pe jumătate voit, pe jumătate involuntar, prin cuvînt şi prezenţă, în sufletul unui tînar receptiv : *Convorbirile cu Goethe* ale lui Eckermann alcătuiesc imaginea mitică a bătrînului Goethe, modelată oarecum de el însuşi în lutul moale al acestui auditor. Dintre toate convorbirile lui Goethe, numai acelea cu Eckermann pot fi afiliate propriilor sale opere, prin modul în care au luat fiinţă şi au fost desăvîrşite. Îndată după întîlnirea sa cu acest bărbat tînar, modest, decis să se cultive şi respectuos, suficient de matur spiritualiceşte pentru a intui esenţa goetheană, suficient de supus şi dornic să slujească, suficient de zelos pentru a se dezvolta în serviciul lui Goethe, poetul a recunoscut în el un tînar model, a prevăzut că are a face nu numai cu un ajutor mecanic în muncă, aşa cum avea mai mulţi, ci cu un om de încredere serios, dar entuziast, ca să nu spunem cu un fonograf pentru înţelepciunea superioară a bătrîneţii sale. A găsit în Eckermann auditorul ideal, reprezentantul în carne şi oase al aceluia „public ideal“, pentru care îşi

destăinuia gîndurile și cu care un scriitor ca scriitor vine atît de rar într-un contact sufletesc direct : cititorul receptiv, netulburat prin obstinație, neabătut în altă direcție prin gînduri ascunse și scopuri lăturalnice, gîndind independent însă fără pretenții egoiste, spontan însă încrezător, cultivat însă capabil de venerație, un cititor care e numai urechi în vreme ce citește și care nu are decît o dorință — să se formeze, dăruindu-se spiritului superior, indiferent dacă acesta își dezvăluie în fața lui sufletul prin cuvinte tipărite sau rostite, ca autoritate defunctă sau ca prezență vie.

Goethe a văzut în Eckermann un exemplar de mijloc reprezentativ pentru întreaga generație căreia trebuia să-i fie de folos *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister*, o mostră aptă să fie modelată, și l-a primit în domeniul său cu bunătatea și conștiința de sine a celui foarte bogat, cu aceeași atitudine prevenitoare și cu aceeași distanță, tot atît de încrezător și tot atît de reținut cum s-a adresat nevăzutului public ideal în *Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister*. În persoana lui Eckermann avea în față un învățăcel pe care, folosindu-l, îl ajuta să se dezvolte (indiferent dacă Eckermann a recunoscut sau nu întotdeauna aceasta, căci el se considera uneori prea înzestrat cu talent literar, ca să se simtă satisfăcut în postura de creație exclusivă a lui Goethe), iar Goethe l-a folosit nu pentru scopuri particulare, ci l-a tratat ca pe un prilej de a realiza o mare operă a înțelepciunii sale bătrînești, o evanghelie trainică și după moartea lui. Cuvîntul adresat unui om în carne și oase, fie acest cuvînt și o comunicare transmisă eternității peste capul ascultătorului, este mult mai mișcător, mai cald, mai înlesnit, mai spontan, în comparație cu spusa didactică, vizînd un scop, născută

în forme de la bun început abstracte și gata pentru tipar, adresată unui public care nu e de față¹: tot astfel, convorbirile cu Eckermann sînt mai vii, mai apropiate de Goethe însuși, mai însuflețite de chipul și gîndurile sale nepieritoare decît părțile didactice și pedagogice din *Anii de drumetie ai lui Wilhelm Meister*. În convorbiri trăiește clipa, ocazia; înaltul scop înțelept e animat de prezența concretă, iar prezența concretă pătrunde în eternitate datorită vorbitorului sublim, cu perspectivă atotcuprinzătoare. Convorbirile cu Eckermann ne transmit înțelepciunea supremă a lui Goethe ca pe un gest actual, ca pe o expresie nemijlocită a chipului său viu, așa cum nu-l mai aflăm nicăieri altundeva, poate cu excepția cîtorva pasaje din ultima lirică de bătrînețe și din *Faust*. Pretutindeni altundeva acest chip a devenit mai abstract, mai îndepărtat, mai rigid, datorită distanțării voite, stilului, dictării, tiparului.

Convorbirile cu Eckermann nu sînt un manual tipărit și nici o recoltă de înțelepciune strînsă laolaltă, ci o evanghelie, adică vocea însuflețită de prezența vestitorului, ascultată direct, pătrunsă de această prezență, inseparabilă de ea, vocea unui chip sacru. Faptul că sînt o voce și nu o scriere, reunind totuși perenitatea scrierii cu spontaneitatea vocii, soliditatea materială a cărții cu respirația persoanei formează farmecul lor, dincolo de conținut. Ideile care apar în convorbiri (cel puțin sfera de idei) ne sînt cunoscute și din *cărțile* scrise de Goethe la bătrînețe; în parte, acolo sînt formulate chiar mai categoric, mai definitiv, dar chipul

¹ Dezavantaj al expunerilor mai noi cu conținut util și didactic, aproape toate tipărite, față de cele născute la antici în for, la francezi în saloane, și, eventual, cele luterane, născute în amvon (*n.a.*).

ce-a nutrit aceste idei nu se dezvăluie nicăieri simțurilor noastre atît de tainic ca aici, nicăieri Goethe n-a fost atît de preocupat să vorbească pentru ascultătorul prezent și pentru eternitatea ce-și ascutea auzul dincolo de acesta, iar ambii adresanți l-au audiat așa cum voia el. Faptul că a putut fi o ureche atît de receptivă pentru vocea lui Goethe, înregistrînd-o în toată puritatea ei, este meritul nemuritor al lui Eckermann ; ușoara umbră comică așternută pe figura sa, umbră care a devenit mai densă atunci cînd, după moartea lui Goethe, el a rămas o ureche goală în absența vocii superioare ce-o umplea, viața lui de mai tîrziu mohorîtă din cauză că nu fusese născut decît ca să fie un tînar receptiv și nu, cum se amăgise uneori, un bărbat apt să creeze, rătăcirile și zbuciumul ulterior, înghețat, în umbra divină a maestrului dispărut — toate acestea au fost prețul scump pe care a trebuit să-l plătească pentru nemurirea cîștigată prin rolul de evanghelist. Dar nu noi sîntem aceia ce-l vom lua în rîs pentru acest preț scump : modestei sale virtuți, limitării sale și tragicomicului său le datorăm una dintre cele mai frumoase cărți, și, mai mult încă, unul dintre cele mai sublime portrete.

FAUST II

Goethe putea să-și considere opera și chipul pe deplin conturate, să-și socotească încheiate înfrîurirea vădită și spațiul pe care-l acoperea aceasta, îndată, sau ori de cîte ori își eternizase prin mijlocul său de exprimare, cuvîntul, în amănunt sau

în ansamblu, fiecare dintre stările vieții, fie că starea respectivă era un sentiment, o viziune sau o cunoștință despre univers. În acest sens, el era gata oricînd de plecare, viața lui putea să ia sfîrșit o dată cu *Suferințele tînărului Werther*, sau cu *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister*. Pentru el, tot ceea ce putea deveni imagine era ceva pe deplin încheiat, iar imboldul și aspirația întregii sale vieți consta în a transforma totul în imagine, sau cel puțin în simbol și formulă, în a ajunge la limpezime și chip. A-și fixa viața însăși, a o transforma în imagine și prin aceasta a o încheia, nu în stările ei succesive, ci ca impuls, aspirație și devenire, adică întregul fluviu, curgerea : aceasta a fost misiunea unică, imposibil de îndeplinit ca atare din capul locului, pe care s-a simțit imperios îndemnat s-o ducă la capăt prin *Faust*. Era o misiune imposibil de îndeplinit, deoarece viața lui, atît cum o trăia, cît și cum o resimțea (cu alte cuvinte, ca fenomen biologic și ca experiență sufletească), era pe toată durata ei o devenire, iar el ar fi trebuit să se poată situa pe o poziție în afara acestei vieți, ca s-o poată contempla în întregul ei. În clipa cînd o resimțea ca pe o imagine (adică în stare de repaus indicată de acel „rămîi“), o și falsifica ; în clipa cînd porunca veșnicei devenirii și veșnicului avînt să se oprească în loc, pentru a le contempla sub înfățișarea frumuseții aflate în afara lui însuși, Faust înceta de a mai fi Faust, așadar pentru el era absolut necesar să parcurgă un proces de devenire, să năzuiască. Căci Faust nu e doar un om care năzuiește, care vrea să ajungă la o formă sau alta, la un țel sau altul, el este însăși întruchiparea omenească a aspirației (în sens sufletesc) sau a devenirii (în sens cosmic). Noțiunii de devenire îi e specifică însușirea că se opune

transformării depline în imagine, la fel cum noțiunii de Faust goethean îi e specifică însușirea că, atât cât trăiește, rămîne întruparea omenească a devenirii.

Devenirea cosmică, încorporată în om ca ființă limitată, amenință să-l nimicească și acționează în conștiința lui ca un avînt spre mîntuire și ca o *aspirație* orientată spre găsirea mijloacelor sau țelurilor mîntuirii, ce variază după felul de a fi și treapta pe care se află cel ce-și caută mîntuirea, putînd fi întotdeauna doar niște iluzii trecătoare, deoarece fondul cosmic al aspirației omenești, devenirea infinită, nimicește, precum le-a și creat, mijloacele finite, adică omenește condiționate de timp și spațiu, supraviețuindu-le. Avîntul goethean spre mîntuire s-a exprimat ca avînt al eului spre transformarea lui în cosmos, spre amplificarea forței sale omenești spațiale și temporale pînă la dimensiunile forței universale ce dă coeziune și, totodată, dezagregă, pe care a resimțit-o ca o veșnică devenire. Mijloacele de folosit în acest scop s-au schimbat pentru Goethe o dată cu trecerea anilor : el le-a văzut cînd în acțiune, cînd în observația vizuală, cînd în cunoașterea căii spre contopirea mîntuitoare cu divinitatea devenirii ; dar, independent de interpretarea variabilă a căii spre mîntuire, independent de iluziile sale, aspirația lui a inclus întotdeauna nevoia și puterea de a spune ce suferă, eliberîndu-se de presiune, pentru a se odihni vreme de cîteva clipe prin contemplarea stărilor sale sufletești, prin întruchiparea în creații a manifestărilor sale, dezvăluind astfel și devenirea eternă, fondul cosmic al vieții omenești, în măsura în care cele infinite pot fi exprimate prin semne sau simboluri finite.

Goethe a trebuit să descopere iară și iară, trecînd de la o iluzie la alta, că fenomenele infinite nu pot fi captate pe de-a-ntregul în imagine, că, deci, nu pot fi menținute în repaus, că aspirația sa omenească nu poate ajunge una — nici în faptă, nici în imagine — cu devenirea cosmică, așadar că e irealizabilă, că el nu-și poate afla mîntuirea în lumea aceasta — iată motivul suprem al *renunțării* sale, care a devenit mereu mai definitivă, o dată cu creșterea altitudinii și a limpezimii. Felul de mîntuire ce i se potrivea, contopirea vieții sale omenești cu viața cosmică, așadar cu devenirea eternă, a eșuat din cauza condiționării omenești, pentru care îngrădirea socială a dorinței de expansiune universală nu e decît un simptom ; renunțarea sa pe plan etic este aceasta : încadrarea conștientă în granițele prea strimte. Iar felul de despovărare artistică ce i se potrivea, redarea devenirii cosmice și a aspirației nelimitate într-un simbol omenesc de asemenea nu i-a reușit din pricina insuficienței mijloacelor de expresie și a semnelor omenești care sînt îndestulătoare numai pentru notarea celor finite și a celor angajate într-un proces de devenire, nu însă pentru întreaga devenire ca atare. Renunțarea sa pe plan estetic este aceasta : a trebuit să se mulțumească doar cu sugerări alegorice, în loc să întruchipeze simbolic problema eternă, fapt ce constituia menirea vieții sale, a trebuit să pună capăt celor infinite numai în mod provizoriu și în exterior, nu în interior, să înfățișeze eterna devenire numai ca pe o serie de tablouri și aspirația nemuritoare numai sub expresia a ceva muritor care năzuie. Momentul probabil nedeliberat al acestei renunțări estetice este, prin forma lui, *Faust*, așa cum, prin conți-

nutul lui, e monumentul conștient al renunțării etice.

Faptul că, după o străbatere nemulțumitoare a lumii, el, titanul cosmic, care voia să se extindă pînă la dimensiunile universului, și-a trăit clipa supremă ocupînd o funcție de stat¹, fie aceasta cît de rodnică, a fost o renunțare etică (și anume din punctul de vedere al lui Goethe, nu al nostru), iar nu împlinirea esenței sale faustice originare; faptul că sîntem nevoiți să considerăm opera finală, pe *Faust*, ca pe un simbol cu valoare absolută pentru străpungerea și stăpînirea sufletească a lumii indică o renunțare estetică: așa cum apare în creația literară concretă (singura de care depinde totul, indiferent care ar putea fi sensul alegoric ascuns), Faust își încheie și el avaturile ca *specialist*, la fel cu Wilhelm Meister — numai că avînd o atitudine și o poziție superioară — deși la început fusese conceput ca un spirit universal, la fel cu frații săi Mahomed și Prometeu. Aici nu se pune chestiunea dacă era posibilă o altă soluție a acestei probleme — corespunzător naturii lui Goethe, nu cunoaștem una mai bună — dar soluția existentă reprezintă tocmai o *renunțare*. Este o renunțare metafizică, dacă luăm *ad literam* finalul din cer, cînd Prometeu, care trebuia să se opună lui Dumnezeu sau să devină Dumnezeu, este ridicat spre înălțimi și absolvit de către eternul-feminin, adică, eliberat de veșnica aspirație, în poalele iubirii divine, mîntuindu-se așadar nu prin divinizare, ci prin extaz, adică prin lepădarea de sine, nu prin transformarea sa în univers, ci

¹ Tot o renunțare, nu o împlinire este și pentru Wilhelm Meister faptul că, după ce-și absolvă cursul de umanitate armonioasă la școala lumii, devine chirurg (*n.a.*).

prin lepădarea de lume. Și este o renunțare estetică, dacă dăm acestui final un sens alegoric! Goethe e nevoit să se slujească de această alegorie creștină, a cerului, ca să întruchipeze o trăire necreștină.

Considerînd finalul lui *Faust* drept o renunțare a lui Goethe, drept indiciul și mărturisirea unei renunțări, nu însemnează că vedem aici vreo scădere, tot așa cum nu socotim a fi o scădere a vieții lui Goethe în genere, atunci cînd, corespunzător mărturiei lui — și reflecțiilor pe care le-a tăinuît — o socotim o viață de renunțări: vrem să spunem doar că ceea ce a atins Goethe prin opera și existența lui, oricît de sus și de neatins ar rămîne *pentru noi*, n-a fost suficient pentru *propria* lui idee originară despre cele ce pot fi atinse, idee ce excludea *renunțarea*, că el și-a considerat fiecare mare realizare ca una plătită destinului, legilor, pieirii tragice prin jertfirea unor realizări încă mai mari, ca și cînd s-ar fi simțit în stare să-și reverse întreaga plenitudine înăscută, dacă ar fi sfărîmat îngrădirile și s-ar fi expus astfel prăbușirii eroice și tragice, sau, cel puțin, dacă ar fi coborît, ca Dante și Shakespeare, în întreg infernul tragic, ale cărui groaznice torturi le intuia, fără a ști dinainte dacă avea să se reîntoarcă teafăr din el. Neștiind dacă s-ar mai putea întoarce, n-a coborît în infern și și-a utilizat mai bine forța dată de Dumnezeu în cadrul limitelor omenești, fără a merge pînă la împlinirea realizării, pe care ar fi putut-o plăti numai parcurgînd pînă la capăt drumul suferinței. Procedînd astfel, și-a luat asupra-și chinul renunțării, prețul pe care orice forță superioară trebuie să-l plătească lui *Eros* și neînduplecatului *Daimon*, dacă nu vrea să plă-

tească, altminteri, cu viața sau cu moartea, cu martiriul sau cu pieirea, ca sfinții și eroii.

Faust este alegoria vieții poetului, care începe cu dorința manifestării depline a personalității sale, cu orice preț, pînă la pieirea eroică sau tragică, și se încheie cu renunțarea în favoarea unei manifestări limitate, dar utile omenești ; *Faust* este așa ceva nu datorită unei concepții unice, care să se fi dezvoltat dinspre interior conform unui plan înfățișînd, de pildă, destinul acestei renunțări ca pe un caz tragic, ca *Tasso* sau ca *Afinitățile elective* ; mai mult chiar, această operă finală a devenit o alegorie tocmai datorită faptului că istoria ei, o dată cu transformările concepției inițiale, s-a prelungit de-a lungul a două vîrste omenești. Renunțarea lui Goethe se exprimă nu numai prin trăirea despre care tratează *Faust*, ci și prin viața acestei creații ca operă independentă. În vreme ce toate celelalte opere ale lui Goethe înfățișează problemele succesive pe care i le-au pus clipele de viață sau treptele de viață, *Faust* este produsul întregii lui existențe, fapt datorită căruia toate acele probleme dăinuie și se transformă ; nu e vorba numai de problemele vieții lui — nu, ci de viața sa ca problemă, ca serie de probleme : succesiunea clipelor și a treptelor, fiecare cu problema ei, alcătuiește conținutul lui *Faust*, constituie istoria operei și-i hotărăște forma.

Prima versiune a lui *Faust* — *Urfaust* — a rezultat atunci cînd avîntul lui Goethe spre lărgirea universului său, cînd aspirația lui spre totalitate, infinit, veșnicie au intrat pentru prima dată într-un conflict tragic cu dorința de a afla odihnă în „clipa cea frumoasă“, limitată omenește și limitîndu-l pe om, înrupată într-o fată dragă : tragedia Margaretei, germenul acțiunii din *Faust*, își

are originea în sentimentul de vinovăție pricinuit de nimicirea sau deprecierea inevitabilă (datorită avîntului său spre univers, fondului său vital) a oricărei clipe frumoase, în care căuta în zadar să cuprindă sau să uite eternitatea explozivă. Pe vremea aceea, Goethe putea să-și vadă viața ca pe un conflict unic între aspirația lui infinită și clipele sale finite, între imboldul etern și valorile temporare ale omului, iar Margareta a căpătat în tragedia cu conținut burghez semnificația unui simbol al sacrificiului săvîrșit de titanicul Goethe : el trebuia să nimicească rînd pe rînd, de la o clipă la alta, bunul care îi era cel mai drag, care îi făcea viața vrednică de trăit, constrîns chiar de această viață. Pe atunci, Mefisto era pentru el, înainte de toate, nimicitorul clipelor frumoase, adică al iluziei că poate găsi în clipă eternitatea, iluzie neîngăduită atît omului din el condiționat teluric, cît și omului din el însetat de veșnicie, năzuind spre infinit. Mefisto era cel ce anula valoarea oricărei fericiri în care el își căuta eternitatea și, totodată, pericolul mereu amenințător : pierderea esenței nemuritoare și a valorii divine, din pricina fericirii condiționate pe care i-o putea oferi bietul diavol, din pricina *renunțării* înseși — aceasta este semnificația pactului.

Tensiunea tragică dintre cerințele și forțele sale, dintre iubirea și aspirația sa, dintre dorința și știința sa, dintre clipa și perenitatea sa a slăbit, îndată ce Goethe nu și-a mai trăit avîntul spre universalitate în cuprinsul unei clipe de iubire pătimașă, îndată ce n-a mai încercat în zadar să cunoască nerăbdător universul prin mijlocirea unor trăiri sufletești izolate, mereu dezamăgit sau nimicind, ci a devenit apt să observe acest univers și să răzbată treptat în el, ca într-un cosmos orga-

nizat, îndată ce relativitatea clipelor, frumoase n-a mai însemnat pentru el zguduire sufletească, tragism, chin, iar valoarea reprezentativă a acestor clipe a devenit pentru el îndestulătoare. O dată cu călătoria în Italia, tragismul din *Urfaust* s-a stins : acest tragism avusese drept premisă titanismul lui Goethe, nerăbdarea, insatisfacția procurată de puținătatea celor știute și cercetate, exaltarea sentimentală dornică să obțină ori totul, ori nimic, pentru care întreaga înțelepciune trebuia să devină suflet și simțire de sine, iar sufletul întreg acțiune și univers. Această premisă a fost anulată atunci când Goethe s-a lepădat de titanism la Weimar și în Italia. Aspirația spre universalitate și condiționarea telurică nu l-au părăsit, dar mijloacele pentru realizarea lor s-au schimbat și nu-l mai puteau implica în tragedii de felul aceleia a Margaretei. Faust și Mefisto, polii întrupați ai vieții sale, nu pieriseră, dar după călătoria în Italia conflictul și spațiul dintre ei devenise altul. Ceea ce a mai lucrat Goethe la prima parte din *Faust* în Italia și după întoarcerea de acolo, în afară de refacerile stilistice, n-a constatat în umplerea ulterioară a contururilor avute în minte din momentul când concepușe tragedia Margaretei, ci, mai ales, într-o suită de dezvoltări : a tragediei Margaretei într-o dramă a lui Faust, a tragediei lui Faust într-o alegorie a propriei sale vieții, a operei propriiei vieți într-un misteriu cosmic.

Goethe și-a dat pe deplin seama de fertilitatea ideii din *Faust*, de valoarea ei simbolică nu numai pentru o criză din viața sa, ci pentru această viață în întregul ei abia în perioada dintre *Urfaust* și fragmentul din 1790, și abia de atunci înainte, lucrează la *Faust* cu o perspectivă clară, fără grabă,

călăuzit de dorința neostoită de a-și exprima în această creație întreaga viață. Căci *Urfaust* nu e decît mărturisirea de moment a unei crize sufletești, la fel ca *Suferințele tînărului Werther*, și nu exprimă decît starea sufletească tragică a tînărului titan. Episodul Friederike-Margareta a fost pentru autorul lui *Urfaust*, dacă nu motivul principal și conținutul unei scrieri despre Faust, în orice caz imboldul spre confesiune și împrejurarea în care tragismul faustic i-a apărut pentru prima dată ca vină și blestem ce apasă asupra vieții. O dată ajuns la această înțelegere, tragedia Margaretei — la început simbol al blestemului sub care se afla viața lui Goethe — a devenit, firește, o alegorie între altele, nemaiputînd cuprinde ea singură întreaga problematică a lui Faust : *vină* lui Faust față de Margareta va fi încadrată într-o viziune mai cuprinzătoare a lumii, în care totul se referă la Faust și mult mai puțin la Margareta.

Chiar adaosurile față de *Urfaust*, introduse în fragment, arată că problema lui Faust și-a cîștigat independența față de episodul Margaretei pe care-l slujesc din punct de vedere dramatic aproape toate scenele din *Urfaust*. Dialogul dintre Faust și Mefisto :

Și tot ce omenirii îi e dat

conține pentru prima dată dezvoltarea deliberată a contradicției originare dintre cei doi, fără vreo referire la episodul Margaretei ; monologul din iad include viziunea lui Faust asupra naturii în domeniul tulbure al pasiunii sale ca atare și dă confesiunii dramatice a unei vini profunzimea mărturisirii filozofice a unei credințe.

În genere, abia în acest fragment din 1790, fondul spiritual din *Urfaust*, constînd în pasiunea lui

Goethe, fie ea melancolie sau iubire, este elevat poetic, izbucnirea dramatică este înțeleasă și înfățișată ca expresie a unor forțe sufletești, ca simț al universului și credință, criza de moment devine simbol etern, în termeni dramatici : pălește, în termeni filozofici : e transfigurată — pe scurt, *Faust* devine o creație conștient-filozofică. Aceasta, deoarece abia în anii dintre *Urfaust* și fragment Goethe ajunsese de la anticiparea sentimentală a înțelegerii universului și a vieții la interpretarea conștientă, de la simțirea universului la o concepție asupra universului, de la exprimarea naivă a eului la observarea și estimarea eului.

Acest proces, ale cărui începuturi le recunoaștem încă din adaosurile cuprinse în fragment, se încheie la terminarea primei părți din *Faust*. În *Faust I* se dezvoltă, se exprimă, se desăvârșește ceea ce *Urfaust* conținea confuz, în germene, întruchipat în personaje, ceea ce fragmentul scosese conștient în prim plan, adică ideea propriu-zisă din *Faust* ca operă filozofică universală și ca autodescriere a întregii existențe goetheene : încadrarea tragediei Margaretei, la început independentă, în ansamblul conflictului etern, pentru care era un simptom tulbure, prelucrarea și punerea multilaterală în lumină a luptei dintre Faust și Mefisto, înălțarea dramei sufletești, a episodului omenesc pînă la altitudinea unui misteriu cosmic. Faust și Mefisto sînt concepuți și interpretați abia acum ca forțe ale universului, iar opoziția lor — la început simbol al unei tensiuni sufletești pasionale a tînărului Goethe — s-a amplificat devenind un fenomen cosmic, așa cum orice concepție asupra lumii este proiecția unei experiențe omenesti în univers, cum orice interpretare a lumii este iradierea unui mod de trăire. Această elevare

a lui *Faust* pînă la valoarea unui misteriu (creație care nu tratează numai despre sufletul omenesc, ci și despre forțele divine) se desăvîrșește și devine vădită prin adaosul filozofic extrem de important din partea întâi : *Prologul în cer*. Celelalte adaosuri, al doilea mare monolog, plimbarea din ziua de Paști, blestemul și pactul, Noaptea Valpurgiei, nu sînt decît noi aprofundări filozofice sau completări cu imagini concrete ale fragmentului, care nu mai schimbă bazele acestuia, așa cum adaosurile din fragment modificaseră construcția și sensul din *Urfaust*. Considerate în sine, completările din *Faust I* reprezintă noi confesiuni decisive pornite din același conflict fundamental, diferite orientări ale sufletului însetat de univers spre formele aparente ale lumii, care acum nu mai sînt acceptate sau respinse în bloc, ci — datorită noii atitudini față de clipă, atitudine însușită în Italia — examinate una cîte una și apreciate în funcție de aspirația spre absolut : natura ca peisaj și creație, credința, celebritatea, bogăția, puterea, frumusețea, beția, visul, vraja și amăgirea, pe scurt, toate bunurile, tentațiile, ametelele, elevațiile sufletești, toate formele și surrogatele clipei frumoase devin în partea întâi — atît ca trăiri cît și ca valori, din unghiul de vedere al cunoașterii și din acela al aspirației, în sfîrșit, ca material — imagini și jertfe ale existenței faustice, în vreme ce în *Urfaust* căutarea dezamăgită și iubirea sacrificată apăreau aproape ca singurele reprezentante ale universului neîndestulător, ca două forme fundamentale ale melancoliei ; abia în fragmentul din 1790, simțul pentru natură și pentru divinitate a lărgit sfera acestei melancolii. Totuși, în vreme ce scenele noi, rezultate ale procesului de obiectivare trăit în Italia, nu fac decît să lărgască și să umple

domeniul cucerit în fragment, limpezind totodată simbolistica și dezvoltând germenul sensibil-sufletesc din *Faust*, *Prologul în cer* schimbă însăși întreaga perspectivă a acestui domeniu și nu constituie doar un oarecare adaos la cele existente, ci aduce o altă interpretare a întregului.

Prin *Prologul în cer* Goethe a obținut un punct arhimedic în afara problemei faustice inițiale și vede în conflictul sufletesc un eveniment cosmic. Propria lui viață, a cărei presiune interioară, a cărei evoluție exterioară îl împinseseră spre spovedanie și imagine, e privită aici oarecum cu ochii lui Goethe; ceea ce lumea revărsase în el, umplându-l pînă la refuz, este orînduit acum după un plan divin, peste suferința, năzuința, rătăcirea omenească se boltește providența (previziunea divină), iar mărturisorul însuși este cel ce-a reușit să-și însușească o perspectivă divină asupra celor pe care le mărturisește ca om, cel ce și-a descoperit concludiv sensul etern al drumului său pe pămînt.

A fi capabil să auzi corurile sublime ale îngerilor, a fi inițiat în rămășagul dintre Dumnezeu și Diavol, dintre forța creatoare și cea limitativă, dintre un „da” necondiționat și un „nu” condiționat, a cunoaște dinainte planul și sensul avîntului și al luptei faustice în perspectiva păcii eterne — toate acestea presupun distanțarea lui Goethe față de conflictul fundamental tragic din care s-a născut *Urfaust*, pe care l-a continuat fragmentul și căruia *Faust I* i-a dat o formă desăvîrșită și eternă. Dacă *Prologul în cer*, așa cum îl avem, ar fi putut fi măcar imaginat înainte de încheierea părții întii, atunci întreaga tragedie a Margaretei și fragmentul n-ar mai fi fost posibile ca mărturisire, ca autodescriere dramatică, deoarece și trăi-

rea respectivă ar fi fost imposibilă. *Prologul în cer* și *Urfaust* ca lucrări concepute concomitent se exclud unul pe altul, deoarece *Urfaust* nu putea să rezulte decît din sentimentul absolut al suferinței și al blestemului faustic, dintr-o presiune sufletească în stare să umple totul și să ia mii de fețe, în vreme ce *Prologul în cer* nu putea să rezulte decît dintr-o înțelgere superioară a relativității acestei presiuni. Imaginea lumii din *Urfaust* se datorează unei priviri cercetătoare dinspre interior spre exterior; în dezvoltările din fragment și din *Faust I* recunoaștem treptata limpezire și lărgire, forța deschizătoare de spații a acestei priviri cercetătoare. Prin *Prologul în cer*, privirea și-a schimbat orientarea, pornind dinspre exterior spre interior, de sus în jos, iar drama lui Faust a încetat de a mai fi expresia unei trăiri omenești nepieritoare, adică resimțită ca avînd o valoare universală, și a devenit alegoria unui fenomen divin, o alegorie caducă în fața divinității. Artisticeste, *Prologul în cer* este bolta care transfigurează drama emoțională a lui Faust, este paradisul infernului goethean, curcubeul calm arcuit peste sau în fața cascadei bubuitoare a tragismului faustic. Din punct de vedere filozofic, este norma definitivă fixată în perspectiva eternei idei divine, cîntărirea problemei faustice după criteriul legilor divine, în lumina unui „da“ necondiționat.¹

Firește o dată cu *Faust I*, problema faustică era rezolvată tot atît de puțin ca și viața lui Goethe, a cărei expresie este. Totuși, așa cum spațiul poetului, obiectele și modurile sale de manifestare încetaseră de a mi fi titanice, se obiecti-

¹ Așa cum în *Divanul occidental-oriental*, *Cartea paradisului* conține estimarea atitudinii întruchipate de Hafiz și a trăirii ilustrate de Zuleica (n.a.).

vaseră, se deslușiseră, căpătaseră o perspectivă panoramică, tot astfel Faust, ca simbol al noului Goethe, trebuia acum nu numai să caute, să găsească sau să creeze în jurul său o altă lume decît cea titanică, ci și să întîmpine însăși această lume existentă într-un mod nou, determinat de înțelegerea relativității clipei frumoase. Mărturia metafizică a acestui relativism este *Prologul în cer* : însuși acest prolog vestește o stare sufletească și un fel de a gândi care n-ar mai fi putut exprima ideea faustică, aspirația, deși modificată, totuși la fel de intensă spre universalizare, ca pe o întîmplare tragică unică, ci ca pe o serie multilaterală de tablouri, ca pe un *convoi de măști*. Dar mai avem încă o mărturie estetică pentru acest relativism al clipei frumoase, pentru semnificația lui *Faust* ca mărturisire a depășirii sentimentului tragic-titanic al universului : *Prologul în teatru*.

Privirea aruncată de Goethe în *Prologul în cer* din exterior și de sus asupra trăirii sale faustice, asupra problemei faustice, este îndreptată în *Prolog în teatru* asupra plămuirii artistice a acestei probleme, asupra operei desprinse de ființa lui, situate în afara lui. Așa cum în *Prolog în cer* poetul ia chipul lui Dumnezeu și al lui Mefisto, pentru a aprecia folosind unități de măsură absolute și relative, de sus și dinafara stării faustice, în care se aflate altădată, valoarea cosmică a sentimentelor trăite cîndva ca absolute, tot astfel în *Prolog în teatru* se împarte în trei personaje : Poetul absolut, pentru care opera e un scop în sine, expresia necesară a întregii sale vieți, Directorul teatrului, pentru care această operă este doar un mijloc pentru atingerea unui scop oarecare (în sine tot atît de justificat), exterior poetului și operei, de natură utilitară, didactică sau distractivă,

și Actorul comic, pentru care opera nu e nici scop, nici mijloc, ci un simplu spectacol, ceva exterior, obiect al unui comentariu lipsit de răspundere. *Prologul în cer* tratează despre valoarea vieții, îndeosebi despre valoarea formei goetheene-faustice a vieții, *Prologul în teatru* tratează despre valoarea creației poetice, îndeosebi despre modalitatea goetheană a creației, ca expresie involuntară a vieții, ca mărturisire personală. Este pe deplin logic că Goethe a pus cele două prologuri — și le-a încadrat în ea — înaintea operei sale ce-i exprima întreaga viață, aceste prologuri care cuprindeau aprecieri de valoare și dintre care unul răspundea la întrebarea metafizică : ce sens are viața ta în fața lui Dumnezeu ? care e valoarea aspirației tale ? — iar celălalt la întrebarea estetică : ce sens are să-ți exprimi poetic viața ? în fața cui și pentru cine ești tu vestitorul vieții tale ? Viața și creația literară fiind pentru Goethe date împreună și inseparabile, el s-a întrebat și totodată a răspuns referindu-se la valoarea lor, și unde putea să facă asta într-un mod mai semnificativ și mai definitiv decât la apariția operei sale celei mai cuprinzătoare, care conținea în chipul cel mai deplin materialul necesar pentru întrebarea referitoare la valoarea metafizică, la fel ca pentru aceea referitoare la valoarea estetică !

Punerea celor două întrebări privind valoarea și răspunsul la ele presupun din capul locului o perspectivă asupra ansamblului problemelor, apoi relativitatea confesiunii, de asemenea, dacă nu o ruptură cu lumea în genere, în orice caz o ruptură cu un anumit mod de a înțelege lumea. Așa cum ne arată *Prologul în cer* prin însăși existența lui, prin faptul că a fost posibil, Faust, supraviețuind pieirii Margaretei, se smulse din sfera per-

ceperii subiective a lumii, trecînd în universul obiectiv. Continuînd să trăiască (iar existența lui era dată concomitent cu aceea a lui Goethe), obligat, pentru a deveni infinit, să pătrundă în cele finite și cunoscute, parcurgîndu-le în toate direcțiile : căci abia pentru acest Faust cele finite puteau avea o valoare pozitivă, numai pentru el existau valori relative suportabile, renunțări care nu erau opera Diavolului. Și abia acel Goethe care putea să conceapă și să formuleze, alături de revendicarea absolută a Poetului, și pe aceea relativă a Directorului de teatru, precum și pe aceea ironică a Actorului comic, era înzestrat cu suficientă răbdare și destul de resemnat, ca să-și continue opera, adăugînd bucată după bucată, adică dîndu-i forma unei suite de tablouri, a unui convoi de măști și renunțînd la universalitatea necondiționată, în favoarea unei desăvîrșiri alegorice relative. *Prologul în cer* arată că Goethe era pregătit sufletește să-i dea lui *Faust* un nou conțuit, făcînd din el o operă poetică despre propriul său proces de universalizare, iar *Prologul în teatru* dovedește disponibilitatea sa pentru noua formă a lui *Faust* ca redare exclusiv alegorică a unei întregi și vaste geneze. Ambele prologuri sînt importante mai puțin pentru partea întîi terminată, cît mai ales pentru definirea stării de spirit în lumina căreia urma să fie continuată opera : sînt semne prevestitoare ale părții a doua, pe care poetul se simțea obligat s-o scrie.

Mai tîrziu, Goethe nu avea să mai resimtă universul trăit de eul titanic, descris în partea întîi, ca pe o lume obiectivă, ci ca pe niște stări subiective, chiar „deformante“, și, dacă imaginea de ansamblu a vieții sale trebuia totuși să rețină și aceste stări ce-l copleșiseră altădată, pentru el

era mai important să evoce depășirea acestei trepte, adică „stările superioare“ ce reprezentau în același timp mijloacele, indiciile, fenomenul și rezultatul depășirii, cu alte cuvinte adevărata transformare a lui Faust în *univers*. Întreaga evoluție a lui Goethe de la chemarea la Weimar ne-a arătat aceste mijloace și aproape fiecare monument poetic datorat crizelor, experiențelor sau mediilor educative succesive este întregit și explicitat de părțile corespunzătoare ale monumentului de ansamblu. Indiferent cum s-au separat altundeva diferitele trepte ale maturizării lui Goethe, în *Faust II* le găsim din nou pe toate laolaltă, alături și una după alta, și, chiar dacă nici una nu este în sine o creație unitară, fiecare ne oferă un tablou unitar al transformărilor multilaterale. Unitatea temporală a lui *Faust II* nu mai este aceea a trăirii (așa cum încă era aceea din partea întâi, chiar dacă trăirea aceasta cuprindea întreaga existență, realitatea, nu numai un conținut al vieții), ci a vieții însăși, adică a întregii suite și bogății constituite din toate trăirile. Unitatea spațială a lui *Faust II* este abia acum, conform promisiunii din *Prolog în teatru*, lumea ca scenă exterioară independentă, nu doar ca proiecție a sufletului lui Faust. Abia acum lumea devine pentru acesta misiune și spațiu de manifestare, scenă și obiect, nu numai oglindă, combustibil sau răsfrângere a eului său. Abia acum natura se desfășoară ca peisaj pictural, văzut chiar geologic, a cărui formă nu mai e dată de starea sufletească a contemplatorului, ci este opera independentă a unor forțe ce acționează ca niște legi. Duhul pământului — imagine poetică a puterii creatoare doar intuite a naturii — este înlocuit de făurarii ce întruchipează legile cunoscute, ca Seismos, sau de duhurile elementelor care animă spa-

țiul vast : în partea a doua, viața naturii este independentă de trăirea contemplatorului, exista înainte de el. Peisajul în care are loc plimbarea de Paști, iadul, chiar Brocken¹ sînt proiecții ale firii lui Faust în natură, fac una cu el, eroul nu le caută, le găsește pur și simplu, ba chiar le creează ; el le determină atmosfera, nu ele lui, la fel cum se întîmplă cu odaia lui de studiu, cu grădina, camera și temnița Margaretei : toate acestea formează spațiul pe care Faust îl poartă cu sine, sau care ia ființă acolo unde îl duc pașii, sau pe care-l transformă și-l nimicește prin destinul său, „spațiul pe care-l umple înrîurirea lui“ și încă îl umple peste măsură.

Abia în partea a doua, omul care caută peste tot și cercetează totul este oaspetele diverselor spații date, circulă prin ele și-și primește destinele corespunzătoare în ele, ba chiar de la ele — alinare, elevație, recunoaștere, iubire, îndatoriri, activitate, moarte, mîntuire — fără ca destinul adus cu el să-l oblige a trăi în cadrul lor.

Noua poziție a lui Faust în spațiul sensibil ne indică alegoric drumul parcurs de Goethe, scormonitorul naturii, din perioada preweimariană, spre viitorul observator și cercetător al naturii. Nerăbdarea anticipativă care se exprimă în primul și al doilea monolog din partea întii, scufundarea în intimitatea naturii din monologul în iad, pătrunderea violentă, sau adîncirea, sau revărsarea sufletului agitat în natura aflată și ea în mișcare sînt imposibile atunci cînd e vorba de un popas calm, de observarea și străbaterea spațiului cosmic condus de legi în veșnică mișcare, și chiar înrîu-

¹ Brocken (Muntele Nebun) este cea mai înaltă culme din Munții Harz și „peisajul muntos“ din Noaptea Valpurgiei.

rirea suflătească, natura ca element de atmosferă, ca mijloc de alinare și vindecare, Ariel cu ceata lui de elfi¹ sînt fenomene independente de dorințele lui Faust, vin la el în somn, iar cînd se trezește, eroul contemplă diversele aspecte cu privirea liniștită a unui pictor. Noul Faust nu și-ar mai fi putut pune niciodată întrebarea deznădăjduită :

Cum să te prind, natură necuprinsă ?

întrebare care exprimă aspirația pasionată după un reazem aflat mai presus de suflet. Încă în monologul din iad, aspirația aceasta s-a domolit, sufletul s-a scufundat în natură, dar abia în partea a doua natura a devenit o lume proprie netedă, un cosmos defaustizat, care îi impune lui Faust legi și nu-și primește de la el mișcarea și culoarea. Pentru noul Faust nu mai e posibil să conjure natura sub imaginea unei personificări individuale, ca nutritoare a tuturor, sau ca Duh al pămîntului, concentrată în nașterea nerăbdătoare a unei clipe de rugă fierbinte, dar e, desigur, posibil s-o venereze, ca peisagist, naturalist și mitolog, în mii de forme distincte, în duhuri de tot felul și cu rosturi diverse ale plantelor și ale elementelor, risipite și locuind pretutindeni, localizate și specializate.

Aceeași obiectivare parcursă de natură s-a petrecut și cu societatea omenească, cu mediul omnesc. Cunoaștem sociabilizarea lui Goethe și amprentele lăsate de ea în alte opere ale poetului. În *Faust*, această sociabilizare nu se limitează, ca

² Elfii sînt duhuri ce personifică forțe ale naturii, în mitologia germanică. Ariel, spirit în slujba lui Prospero, personaj din *Furtuna* de Shakespeare, e preluat de Goethe din piesa dramaturgului englez.

noua înțelegere de către Goethe a naturii, la transformarea cercului existent în primul *Faust*, ci adăugă un cerc cu totul nou. *Natura* era o realitate și o nevoie și pentru titanul sufletului, iar ca atare domină în întreaga parte întâi. *Societatea* însă constituie pentru el doar o îngrădire sau o negare, iar în partea întâi, nici nu apare în genere cu o valoare independentă : Faust este un supraom singuratic și se situează în afara structurii sociale, care apare numai sub înfățișarea mulțimii inofensive, a spiritului de breaslă sau a spiritului masei, ori sub chipul poliției a cărei intervenție importunează. El își nesocotește cariera și activitatea didactică, se simte incomodat de faimă și de ovațiile mulțimii, încalcă prescripțiile morale și legile, ba nici nu ia act de ele. În domeniul său titanic, existența burgheză apare numai ca un cadru, ca obiect de batjocură sau sub înfățișarea unei victime, iar viața lui vizibilă se desfășoară în afara societății, sub forma unor monoloage în odaia lui singuratică, în mijlocul naturii, în fața porții, în brațele iubitei, în regiuni sălbatice sau în relațiile cu demonii, el fiind așadar o faptură propriu-zis asocială și trăind în singurătate, în întuneric, în vis, în stare de extaz sau de vrajă, doar acolo unde societatea nu există sau nu însemnează nimic : Faust nu acționează asupra societății, laolaltă cu ea, pentru ea, pornind de la ea sau prin ea, ori, dacă o face, aceasta se întâmplă numai ca amăgire, minciună și povară. Când vorbește despre lume și univers, Faust se referă la puterile cosmice, la natură, la Dumnezeu, eventual la umanitate ca sumă a manifestărilor sufletești a acelor puteri, se referă la rostogolirea timpului, la istoria-Dumnezeu a lui Herder, nici-

odată la „monde“¹, stat, cultură sau biserică, ci la un univers lipsit de orice fel de structură omenească, întotdeauna pus în mișcare de divinitate, chiar dacă această mișcare se întrupează în oameni.

O asemenea lume cu structură omenească întâlnim abia în partea a doua, ca mărturie a aceleiași schimbări situate între Werther și Wilhelm Meister, iar ea apare aici ca o treaptă necesară a propriei universalizări a lui Faust. Această lume (firește, tratată în *misteriu* mai puțin ca mediu independent, cât ca domeniu al aspirației faustice, totuși ca tablou și spațiu, nu numai ca atmosferă și îngrădire) este reprezentată de scenele ce-l înfățișează pe Faust la curtea și în serviciul Împăratului, sub chipul organizatorului de festivități, al comandantului de oști, al colonizatorului. Prin simpla lor existență, indiferent de ce a intenționat și a exprimat Goethe prin ele, scenele respective sînt mai întîi o mărturie, iar prin conținutul lor, o descriere a încadrării sociale a titanului. În primul rînd la ele se gîndește Goethe, atunci cînd vorbește despre necesitatea de a-l conduce pe Faust prin stări superioare, după o deformantă existență de vrajă sau limitată la eul său. În reprezentarea lumii superioare, legenda lui Faust (pe care poetul o urmează și de ale cărei motive principale, chiar reperlucrîndu-le și lărgindu-le în modul cel mai liber, nu voia să se detașeze pe de-a-ntregul) îi impunea decorurile unei curți germane din vremea Renașterii, impropriei pentru el la origine, fiindcă aveau pecete istorică; atît această condiționare materială, cât și bătrînețea, în vremea căreia a ajuns la realizarea acestor pla-

¹ Lume (fr.).

nuri îndelung purtate cu sine, l-au determinat să înfățișeze, ca sferă „profesională“ a lui Faust, doar o societate alegorică, nu una simbolică.

Faust la curtea imperială ne evocă același destin al lui Goethe ca și *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, numai că scenele respective reprezintă o treaptă mai târzie a creației și sînt legate de un material prestabilit. În plus, *Faust*, ca misteriu, tratează despre forțele umanității, iar ca operă de bătrînețe despre legile acesteia, în vreme ce *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* tratează despre formele și modurile de manifestare ale ei. Dar, și într-o creație, și în cealaltă, eul opinatru, aflat în căutarea lumii, apare ca membru și părtaş al unei comunități care condiționează, impune obligații, încredințează misiuni, solicită răspunderi și realizări, o comunitate caracterizată prin demnitari și stări sociale, prin reprezentanți și grupe, acționînd și revendicînd, în *Faust* mai mult ca moravuri, în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, ca instituție, ca stat.

În genere, în *Faust II*, fără curtea imperială, nu ar exista o altă lume a oamenilor. În întregul *Faust* funcția propriu-zisă a acestor scene, originea lor, nevoia din care au rezultat constau în aceasta : să arate, după ce eroul s-a confundat cu natura, cum se încadrează el în stat, în societate (atît natura cît și statul sînt aici domenii spirituale ale întregii realități, ca forme omenești ale contemplării lor, ale unghiurilor de vedere, ale metodelor de interpretare, căci fiecare mod general omenesc de a vedea lumea redevine el însuși lume). Goethe, conform felului său de a fi la bătrînețe, a folosit sfera de motive o dată preluate din considerente dramatice sau de dragul confesiunii, adică rapor-

tindu-le la drama lui Faust și la problema lui Faust, pentru a-și înverșmînta alegoria în ele, sau pentru a-și exprima în sentințe, independent, ideile despre condițiile, normele, tipurile structurii statale, ale conlucrării dintre oameni în genere. Faust vine la curte, pentru a avea o sferă largă de manifestare socială; vechea legendă despre acest personaj este folosită cu dibăcie ca mod *dramatic* în măsura în care activitatea lui de magician, care-i legitimează prezența la curtea fastuoasă, aruncă, sub aspectul acțiunii dramatice, o punte spre lumea Elenei, la rîndu-i un nou sector al universului lui Faust și un nou sector al confesiunii lui Goethe. Dar extinderea scenelor marcate de prezența Împăratului depășește scopul inițial referitor la Faust: îndeosebi spectacolul cu măști este un interludiu independent, avînd o slabă legătură cu restul. Să nu uităm că fiecare scenă din *Faust* poate fi considerată sub aspect biografic ca o mărturie involuntară a unei perioade din viața lui Goethe, sub aspect tehnic ca un mijloc dramatic folosit în acțiunea lui *Faust* (accelerare, întîrziere, trecere, nod), sub aspect estetic ca o funcție poetică a problemei faustice, sub aspect filozofic ca o teorie sau exigență goetheană independentă și în fine sub aspectul istoriei materialului folosit (aspect ce depășește cadrul acestei cărți) ca dezvoltare a legendei lui Faust.

Activitatea la curtea imperială reprezintă sedimentarea alegorică a cunoștințelor culese de Goethe, din istorie și din vremea lui, privind fundamentele coeziunii statale, condiționate de însușirile omenești. În scenele respective, Faust, explorator al lumii, liber sufletește, este pus în situația de a cunoaște prin participare directă: cum se manifestă în viața socială diferitele însușiri firești, ca

setea de putere și de plăcere, frivolitatea, aviditatea de bani și așa mai departe ; cum ajung toate acestea, prin limitări, compromisuri reciproce, coliziuni, la constituirea unor structurări, instituții, tradiții și stări sociale ; cum se transformă instinctele și forțele în exigențe și realizări, exigențele în legislație, realizările în bunuri, bunurile în povară și pericol ; cum se manifestă și cum se răzvrătesc ocazional grupurile omenesti închistate în tipare sociale, sub imperiul obligațiilor și al pompei, pe scurt, cum se manifestă fondul omenesc obișnuit ca normă statală, socială, de curte ; e vorba, deci, despre transformarea naturii omenesti în organizare statală, despre interacțiunea dintre dorințele individuale, care devin mentalități, și nevoile sociale, care devin scopuri, despre efectul retroactiv al valorilor obiective asupra elementului omenesc în continuă transformare, despre obiectivarea a noi dorințe sau idei devenite scopuri și instituții de durată. Un exemplu deosebit de clar pentru modul în care vedea Goethe aceste interacțiuni este scena despre banii de hîrtie, cu reacțiile diferitelor mentalități sociale în fața operei Diavolului. De altfel, și această lume este zugrăvită din trei unghiuri de vedere : acela al lui Faust, care, ca și Goethe însuși, se află în ea și, concomitent, mai presus de ea, acela al lui Mefisto, care o privește, în condiționarea ei, dinafară, în sfîrșit, acela al membrilor ei, pe deplin captivi, reprezentanți, victime, adepți alegorici ai umanității etatizate. Statul, economia, păturile sociale și curtea, războiul, comerțul și pirateria, toate aceste orînduieli obiective ale existenței colective sînt raportate în misteriu la originile lor omenesti. Factorul obiectiv este un derivat, o închistare sau o proiecție a celui ome-

nesc natural, pe care poetul a trebuit să-l scoată din nou la iveală pătrunzând prin toate crustele și învelișurile materiale. Statul, economia, cultura, tehnica și așa mai departe, ca sisteme independente, cu alte cuvinte, ca orînduieli obiective înzestrate cu o aparatură și un mecanism propriu, există pentru știință și pentru istorie, nu pentru poet, tot așa cum pentru poet nu există, ca atare, matematica : pentru poet are preț numai viața omenească. Firește, el poate urmări această viață pînă în orînduielile obiective aparent dehumanizate (acelea definite în mod obișnuit ca „nepoetice“), el poate intui acolo și înfățișa o viață proprie a umanității firești care pentru cercetător rămîne tăinuită sau indiferentă. Banii de hîrtie, de exemplu, sînt pentru știință o convenție obiectivă în afara naturii omenești. Poetul Goethe dezvăluie pînă și în această convenție fondul sufleteș și concret, chiar legat de natură al existenței și al înrîuririlor ei : atotprezența umanității, care e întotdeauna poetică, în faptul material, care nu e niciodată poetic.

Dacă toate scenele de la curtea imperială ținesc animarea orînduielilor materiale, spectacolul cu măști este dedicat încadrării în acest domeniu social al imboldurilor și a stărilor nestatale și nemateriale, exclusiv sufletești și firești. Dacă prin însăși curtea imperială se arată cum natura domină pretutindeni orînduielile și transpare din ele, spectacolul cu măști oferă un joc și un tablou al utilizării conștiente în spirit de curte, pur distractive, pur imagistice, pur decorative a celor naturale sau demonice, a celor de-a dreptul asociale, de la stările sufletești, pofte și instincte, pînă la plante, elemente și demoni : este transformarea în aparatură de curte, aplicarea, sociabilizarea

naturii sau a lumii demonice, odinioară atît de primejdioase, de explozive, replica extremă la apariția Duhului pămîntului. Vegetația utilizată și minimalizată sub forma unor buchete și răzoare, pasiunile și temperamentele, demonii sufletului (dintre care fac parte, în afară de Teama, Speranța, Invidia, Furiile, Grațiile etc., și *Poezia*, întruchipată de Băiatul-căruțaș), demoni domesticiți, manevrați pur și simplu ca divertisment sub înfățișarea unor măști alegorice care rostesc aforisme, faunii, duhurile elementelor, Plutus, chiar marele Pan însuși surghiunit în sala de festivități viu luminată, turburea viața a universului utilizată ca un amuzament de serată, grațios, clar, ingenuu, „vesel” și „distins”, forțele primare aranjate în frize senine, grupate în tablouri vivante, degradate pentru o tihnită desfătare a ochiului și folosite în scopuri didactice superficiale — și Faust însuși ca partener docil al acestei savante farse cu măști: toate acestea reprezintă victoria extremă a sociabilității, a formei celei mai plate a legalității asupra exaltării titanice sau demonice a vechiului Faust presocial, dispoziția lui totală și răbdarea de a se acomoda cu societatea, fie ea și această curte fastuoasă, strălucitoare, nulă, pentru care tainele creațiunii sînt tocmai bune ca să-și alunge plictiseala.

Goethe n-a descris fără ironie vidul manifestărilor sociale, pentru care bogăția lumii nesociale trebuie să slujească aici ca amuzament, iar tocmai contrastul dintre aspirația lui Faust și utilizarea lui ca organizator de petreceri, dintre esența forțelor primare și valoarea și scopul lor ornamental de la curte, dintre trăiri și aforisme face farmecul dramatic al spectacolului cu măști și decide stilul lor de ironie gravă. Dacă vrea să parcurgă

și acest mediu social, Faust trebuie să se joace cu toate lucrurile serioase, să poată înghesui natura în sala de festivități și pe demoni în costume, nu numai slujind cu puterea lui marile opere ale societății, ci și cu știința lui ceasurile ei de ușurătate. Goethe însuși o făcuse și el, iar piesele lui cu muzică și farsele cu măști nu sînt decît preludii trăite ale mascaradei din *Faust*. Dar, firește, chiar dacă participarea lui Faust la o farsă cu măști realizată pentru petrecerea societății (farsă populată de aceleași forțe care îl smulseseră altădată din societate) este motivată de necesitatea dramatică de a-l cuminți și a-l încadra în societate pe Faust împreună cu lumea lui originară, modul în care aceasta se întîmplă constituie un indiciu ce dă de gîndit asupra măsurii în care decoratorul și ciceronele social devenise, în însăși persoana lui Goethe, stăpîn asupra geniului originar. Desigur, aceasta nu e singura atitudine a lui Goethe, dar faptul că era în genere *posibilă* pentru el, că se putea ocupa cu atîta ușurătate de lucrurile profunde, ca și cînd nu le-ar fi cunoscut niciodată importanța, ca și cînd n-ar fi fost Goethe, ci Voltaire, faptul că sacrifica în modul acesta lumea naturii și a spiritului, fie chiar și aparent, de dragul societății, dîndu-și osteneala să organizeze o asemenea mascaradă — toate acestea constituie probabil indiciul cel mai dureros al renunțării sale și justifică într-o oarecare măsură clătinările din cap ale exegeților cu mintea greoaie, ale principalilor și riguroșilor. Faust ca organizator de petreceri și marele Pan ca un cuminte și festiv Hanswurst sînt, e adevărat, doar niște forme relative ale năzuinței de încadrare socială a lui Goethe de dragul universalității, dar constituie totuși cea mai profundă umilire a geniului său în fața lumii

disprețuite și sfărâmate de el altădată, în fața lumii pe care încă și acum o ignora în bună măsură.

Shakespeare a procedat exact invers : obligat prin profesie să distreze o societate amestecată sau distinsă, el și-a utilizat mijloacele și spațiul poziției sale exterioare pentru a face din ea o alegorie a lumii uriașe ce-i umplea spiritul. La Shakespeare, scena reprezintă realmente lumea, jocul e un lucru serios și o taină, iar fiecare spectator putea să vadă în toate acestea ceea ce era capabil să vadă, fastul unui spectacol distractiv de-o oră sau vestirea unei geneze și a morții, o serată sau o revelație eternă : la Shakespeare, în orice caz, funcția supremă a întregii aparaturi decorative, misiunea lui socială, „teatrul“ erau puse în slujba sufletului său singuratic, suficient de bogat ca să satisfacă pe deplin această misiune, păstrînd încă pentru el un surplus, o rezervă, un tezaur incomensurabil de taine. Shakespeare a transformat aparatura dăruită societății și cerută de ea într-un spațiu al propriei sale esențe. Dimpotrivă, înjghebînd spectacolul cu măști, Goethe-Faust, născut ca un geniu suprasocial, și-a pus universul în slujba aparaturii decorative, distractive, și-a limitat, într-un mod artificial și cu o ușurătate voită, acest univers în formele aparaturii respective, a tratat ca pe un joc ceea ce pentru el nu era un joc, ca pe un joc pentru alții. ca pe ceva lipsit de importanță, de-a dreptul frivol — aceasta este incontestabila impresie penibilă pe care o face spectacolul cu măști, în ciuda ironiei care-l învăluie, în ciuda unor pasaje de-o splendidă plasticitate și a conștiinței de sine goetheene ce transpare din el. Dacă ar fi creat măști grațioase și goale pentru curtea Elisabethei, așa cum au făcut-o con-

temporarii săi, Shakespeare nu s-ar fi înjosit : aceasta îi era profesia pe pământ ; faptul că el a înălțat chiar această profesie la nivelul funcției unui profet, că a lărgit aparatura ei pînă la dimensiuni cosmice a dat teatrului o aureolă nouă. Dar faptul că Goethe a coborît de pe locul pe care-l ocupa, ca să-i îndreptățească pe locuitorii din vale să cuprindă cu ochii priveliștea înălțimilor lui, acest fapt este, pentru el, o renunțare, pentru noi, o degradare.

Întreaga curte imperială a fost imaginată sau folosită pentru a-l introduce pe Faust în „lumea oamenilor“, în care e nevoit să acționeze pentru alții, în sus pînă la rolul unui stăpînitor, în jos pînă la acela al unui organizator de distracții. Ca să iasă din această lume în care activează pe plan social și în care a pășit ca să se autoînfrîneze, Faust are la dispoziție două căi spre altitudinea sa propriu-zisă : fapta regească reprezentînd una dintre încercările de a-și împlini năzuința, apoi contemplația clasică, reprezentînd-o pe-a doua și simbolizînd puterea sau frumusețea, ca obiective finale posibile ale avîntului infinit spre lume, avînt care nu și-a putut afla împlinirea în știință, în plăcere și în iubire. Funcția de comandant de oști în care Împăratul îl numește îi creează lui Faust spațiul pentru exercitarea puterii — acesta este sensul scenelor respective, paralel cu conținutul lor de idei — funcția de organizator al petrecerilor motivează invocația și cucerirea Elenei. Curtea imperială și invocația Elenei au fost preluate din vechea legendă despre Faust, iar Goethe le-a aprofundat și limpezit înțelesul. Rolul de stăpînitor al lui Faust, ultima lui formă pămîntească și punctul final al aspirației lui, era gîndul propriu al lui Goethe, dezvoltat din modul de a concepe existența

lui Faust ca pe un simbol al propriei sale existențe — așa cum conturarea prin elemente concrete a lumilor pe care trebuie să le parcurgă Faust lărgeste enorm terenul sărac preluat din legenda existentă ; mai mult chiar, abia la Goethe intenția de a-l întrupa pe Faust în diferite „lumi“ a dus la o conturare prin elemente concrete a fiecăruia dintre motivele de pură aventură indicate în legendă, dincolo de scopul dramatic al acestor motive, în cadrul acțiunii.

[Este izbitor faptul că Goethe a neglijat total, paralel cu magia ce-o aduce în scenă pe Elena, un motiv atât de fertil cum e acela al invocării lui Alexandru cel Mare — într-adevăr singura sugestie oferită de sursă căreia nu i-a dat urmare, chiar dacă unele mici fragmente postume se referă la acest motiv. Probabil că necesitatea de a-l îndruma pe Faust însuși spre o carieră eroică l-a făcut să considere ca nepotrivită apariția anticipată ca personaj a unui mare om de acțiune, singurul mod în care ar fi putut valorifica motivul lui Alexandru cel Mare. Cealaltă posibilitate : a grupa lumea clasică în jurul lui Alexandru cel Mare era ceva cu neputință de realizat, datorită viziunii indispensabile a Elenei, mai pe potriva lui Goethe. În fine, s-ar putea ca aversiunea lui Goethe față de factorul istoric să-l fi determinat a umple lumea în care Faust își exercită puterea și pe aceea în care el cunoaște frumusețea cu un material sufletesc și pur mitic. Întrucât tăcerea lui Goethe în fața motivelor fertile și stăruitoare este și ea concludentă, întrucât, în afară de invocarea lui Alexandru cel Mare, el a utilizat, cel puțin ca modalitate, aproape întreg miezul din legenda despre Faust, pînă jos de tot, la elementele de farsă, în sfîrșit, întrucât a dezvoltat multe lucruri și n-a lăsat aproape

nimic la o parte, această excepție trebuia neapărat pomenită aici, cu ocazia discuției în jurul „lumilor“ lui Faust.]

Între drumul lui Faust către Elena și a lui Goethe spre frumusețea clasică există o evidentă analogie. În serviciul curții, ca magician, Faust e pus în situația de a invoca frumusețea nemuritoare, iar dorul după imaginea de vrajă creată de el însuși îi spulberă jocul și-l smulge din cercul pentru care a invocat-o. Acum, el trebuie să dea viață aparenței, să transforme fantoma ademenitoare în realitate, ca să fie pentru totdeauna a lui. Tot astfel, tânărul Goethe din primii ani petrecuți la Weimar, organizatorul de petreceri din acea perioadă veselă, autorul de piese cu muzică și directorul de teatru, s-a simțit imperios atras de Italia, iar frumusețea pe care a găsit-o acolo i-a nimicit mai întâi lumea farselor cu măști, criteriul etern al chipurilor clasice a devalorizat pentru el joaca decorativă, i-a făcut-o tot atât de insuportabilă, cum i-a făcut și titanismul lipsit de măsură. În *Faust*, între spectacolul cu măști, pe de o parte, apariția și cucerirea Elenei, pe de alta, există același raport ca între piesele cu muzică și farsele cu măști scrise în primii ani petrecuți la Weimar, când Goethe și-a pus în mod deliberat titanismul în slujba curții, și *Ifigenia în Taurida*, *Torquato Tasso*, *Elegiile* și *Ahiliada*. N-are nici o însemnătate dacă el a fost sau nu conștient de această analogie biografică. Ceea ce rămîne cert e că în *Faust* lumea Elenei e concepută ca o depășire a lumii de la curte, ca o împlinire a avîntului spre limpezime și vastitate, totodată ca o alinare a febrei titanice (pentru care activitatea de la curte fusese prescrisă numai ca un antidot provizoriu),

că episodul Elenei, întocmai ca popasul în Italia, trebuia să fie ceva privit cu toată seriozitatea, nu numai un joc practicat cu ironie și resemnare, ca spectacolul cu măști. Așa cum prima perioadă petrecută la Weimar a fost pentru Goethe numai o trambulină spre Italia, spre universul cultural ce urma a fi cucerit în Italia, tot astfel curtea imperială din actul întâi este doar un pretext și un drum către Elena. Așa cum prima perioadă de la Weimar a fost pentru Goethe totodată și prima școală care l-a pregătit să-și exercite cu seriozitate înfrîurirea asupra lumii, tot astfel prezența lui Faust la curtea imperială din actul întâi îl pregătește pe acesta pentru activitatea lui de stăpînitor din actul al cincilea, rolul său distractiv anticipîndu-i puterea regească. Mai departe : ca să ajună la fantoma Elenei, pornind din lumea spectacolului cu măști, Faust a trebuit să parcurgă imperiul primejdios al mumelor, haosul populat de chipuri al nesfîrșitei mări de imagini, așa cum Goethe însuși a trebuit să parcurgă perioade de spaimă și de lipsă de măsură, pentru a conjura frumosul să se arate, ca ideal. Pentru a intra în posesia frumosului, pentru a crea artă fertilizat de acesta și pentru a-l avea concret alături de el, poetul trebuia să se ducă în patria istorică și mitică : Elada sau Italia. Goethe cunoștea și dorea cu înflăcărare să-și aproprie criteriul frumosului, acel *kalokagathon* sau forma concretă desăvîrșită, încă înainte de călătoria în Italia, la fel ca și Faust încă înainte de Noaptea valpurgică clasică ¹ — faptul e vădit pentru Goethe prin nostalgia Italiei,

¹ Această Noapte valpurgică clasică, populată de figuri mitologice — alegorie a drumului lui Faust către Elena — face parte din *Faust II* (actul II) și nu trebuie confundată cu Noaptea valpurgică din *Faust I*.

pentru Faust prin scena în care apar spiritele la curtea imperială și-l fac să cadă paralizat. Dar întruparea cunoașterii și dorului după frumos, transformarea lor în chipuri, concretizarea și încorporarea idealului doar invocat și visat îi impuneau să părăsească regiunea nordică aflată sub imperiul romantismului și să treacă în atmosfera și mentalitatea senină din sud. Această analogie, conștientă sau nu, se impune datorită faptului că în *Faust* se exprimă involuntar perioadele din viața lui Goethe.

Lumea propriu-zisă a Elenei face parte din viața lui Faust în mijlocul *frumuseții*, ca o împlinire posibilă a aspirației lui, și a fost concepută încă de timpuriu ca un domeniu de neocolit în misterul universalizării sale. Chiar și miezul actului III, cuprinzând episodul Elenei, provine din perioada clasicistă riguroasă, în cuprinsul căreia singur farmecul exercitat de elenism asupra lui Goethe era suficient de necondiționat și, totodată, îndestulător în sine pentru a putea deveni un centru al creației sale dedicate lui Faust. Numai în acea perioadă, trecerea de la mentalitatea cavaleriească și burgheză nordică la criteriul creator sudic reprezenta pentru el o problemă și un stimulent îndestulător pentru a se concentra într-un proces poetic și numai atunci putea lua naștere forma în spirit antic a Elenei, în același climat care a priit *Elegiilor romane*, poemului *Hermann și Dorothea*, *Pandorei*. Încadrarea în drama lui Faust a episodului clasicist al Elenei, care a luat naștere independent (e adevărat, imaginabil, în perioada concepției, în conexiune cu drama, datorită legendei despre Faust, dar, în acel moment, străin ca atmosferă de dramă), l-a determinat pe Goethe să scrie câteva scene de tranziție și completare, care nu

erau, de asemenea, necesare din capul locului pentru acțiunea propriu-zisă și pentru problema din *Faust*, dar care slujeau pentru amplificarea episodului Elenei pînă la dimensiunile unei lumi a Elenei, sau legau intim acest episod cu restul acțiunii. Datorită caracterului alegoric al părții a doua similar unei piese cu măști, datorită ritmului mai curînd epic și lent decît dramatic și alert, specific bătrîneții poetului, în sfîrșit, datorită bogăției de idei a lui Goethe și nevoii de a da adăpost unui tezaur incomensurabil de valori culturale, scenele ce nu trebuiau să fie decît niște mijloace și punți au devenit alegorii de sine stătătoare, în care viziunea și știința se exprimă și ele independent de problema originară a lui Faust. La fel ca *Pandora*, numai că la dimensiuni mai mari, partea a doua este un sipet de interludii, am zice chiar o creație literară alcătuită din interludii — interludiile alegorice aproape copleșesc acțiunea dramatică simbolică, datorită căreia opera în ansamblul ei și-a revendicat existența și continuarea pînă la capăt.

Un astfel de interludiu, pornid de la părtașii acțiunii propriu-zise din *Faust* și extins pînă la o serie de tablouri independente, a fost spectacolul cu măști de la curtea imperială, care, ea, aparține realmente acțiunii, ca o fază necesară a amplificării eroului pînă la dimensiunile lumii. Pînă și lumea Elenei am putea-o considera ca un element necesar al misterului lui Faust, oricît ar depăși limitele acestuia încă din cîntecele lui Lynceus și din scenele cu Euphorion. Dimpotrivă, drumul lui Faust către Elena este imaginat și realizat ca un interludiu de sine stătător : Noaptea valpurigică clasică. Așa cum Faust pătrunde în lumea Elenei cu tot dorul și pasiunea, cu întreaga seriozitate a

aspirației sale, în vreme ce la curtea imperială rolul organizatorului de petreceri n-a fost pentru el decît un joc, așa cum Elena îi apare ca o valoare absolută, în vreme ce viața de la curte nu prețuiește pentru el decît ca o treaptă preliminară relativă, pe care o parcurge ca atare, tot astfel Noaptea valpurgică clasică, intercalată în lumea Elenei la fel ca spectacolul cu măști în lumea cîrții imperiale, nu mai este un anticipativ joc savant cu imagini din antichitate, ci o adevărată viziune mitică a acestora. Așa cum Faust o aduce pe Elena din universul aparențelor în realitate, tot astfel el pătrunde acum cu inima liberă în sfera forțelor naturii și ale destinului, de care abuzase aducîndu-le convențional în scenă și jucîndu-se în scopul de a distra curtea, respiră aerul lor în spațiul liber ce le e propriu, află semnificația și istoria lor de la ele însele, vrednic să le vadă la față, destul de serios și de maturizat pentru ele, înaintînd treptat spre ideal, datorită celor învățate de la acestea și datorită suflului lor, învrednicindu-se, întărindu-se, limpezindu-se ca să îmbrățișeze frumusețea desăvîrșită, punctul culminant din această sferă mitică. Esențial este că Faust cunoaște lumea Elenei în propriul ei spațiu, nu cu spiritul și fantezia, ci cu sufletul și simțurile, avînd viziunea de ansamblu a istoriei acestei lumi, împreună cu peisajul ce-i aparține, a chipurilor ei împreună cu elementele lor, a mișcării ei cu condiționările respective. Aceeași mîntuire pe care Goethe spera s-o obțină datorită Italiei, eliberîndu-se, pe de o parte, de întunecata natură nordică prin contemplarea unei naturi ea însăși cu o structură echilibrată, modelată în forme plastice, iar pe de alta, de cugetarea sterilă, abstractă, sublimată într-un vocabular palid, sau de o știință fragmentată în

fapte disparate, printr-o gândire obiectivă, aceeași mîntuire de spiritul rupt de natură și de natura lipsită de spirit și-o află și Faust în Noaptea valpurgică clasică — aceasta reprezintă biruința asupra stării magice, tulburi, de vrăjă, în care stăpînește Diavolul, asupra naturii vrăjmașe divinității, instinctuale, ostile formei, zilei și măsurii, care-și petrece orgiile pe Brocken, dar și biruința asupra naturii cu veșmînt convențional, dichisite pentru o curte imperială, așa cum apare în spectacolul cu măști. Noaptea valpurgică clasică nu e nici o lume instinctuală, nici o reflectare convențională, ci o plămuire concretă animată.

Mitul antic e spirit întrupat în forme vădite și natură străbătută de spirit; concentrarea legiunilor din legendele eline pe Cîmpiile pharsalice¹ oferă cel mai favorabil prilej pentru o trecere în revistă a forțelor din sfera antică, adică, pentru Goethe, din sfera, structurată plastic și organizată spiritualicește, a naturii și a sufletului, care trebuia parcursă, pentru a intra în posesia frumuseții. Ce a însemnat pentru Goethe mitul antic am arătat mai înainte, cînd am analizat *Elegiile* și *Pandora*, subliniind îndeosebi ce foloase a știut să tragă poetul alegoric aflat în pragul bătrîneții din valoarea plastică, sub aspectul motivelor, și din valoarea didactică a tradiției mitice. Abia în *Faust*, în care era vorba de popularea unei întregi lumi clasice a frumuseții, nu numai de o replică olimpică a aventurilor romané, ca în *Elegii*, nu numai de o alegorie a forțelor sufletești umane, ca în *Pandora*, Goethe putea să se desfete din plin, pînă la îndestulare, în lumea de motive plastice a

¹ Cîmpiile din jurul oraului Pharsalos, în Tesalia. Aici Cezar a obținut în anul 48 î.e.n. victoria decisivă împotriva lui Pompei.

miturilor antice : ca amator de artă și pictor nerealizat, descriind duhuri grecești ale elementelor văzute în felurite atitudini și grupări, precum și peisaje simple, eroice structurate monumental în genul lui Poussin¹ ; ca arheolog, comentînd și întregind o imensă cantitate de ruine, care oferea ideilor sale despre istorie și natură un atrăgător limbaj de simboluri plin de înțelesuri ; ca filozof al istoriei și al naturii, exprimîndu-și concentrat, cu ajutorul tezaurului mitic vast sau de un colorit pur, înveșmîntîndu-și și voalîndu-și ideile despre legile nașterii și ale pieirii, ale creșterii și ale devenirii. Plăcerea de a realiza imagini plastice, mergînd pînă la pasiunea pentru zorzoane și ornamente a unui pictor rococo, erudiția și lectura, mergînd pînă la stăruința unui poliistoric și colecționar, pînă la cultul pentru miscellanee și comentarii al umaniștilor, în sfîrșit simțul profund, tainic, de cercetător și gînditor, mergînd pînă la construcția unui sistem, toate aceste înclinații uneori înmă-nuncheate, alteori doar amestecate, au creat aici un limbaj vechi și nou totodată, alcătuit din bogăția infinită a ruinelor mitice existentă la autorii antici, mai ales la autorii din antichitatea tîrzie, în special la Plutarh, un limbaj în care tinerescul simț al naturii și foc sufletesc goethean, elementul original al calității sale poetice pure, continuă să sclipească, uneori trudnic, alteori liber, sub masa culturii sale.

Nu e locul aici să interpretăm în amănunt motivele din Noaptea valpurgică clasică ; în întregul său, ea reprezintă pentru Faust drumul către Elena, străbătînd toate treptele preliminară ale na-

¹ *Nicolas Poussin* (1593—1665) — pictor francez, reprezentant al clasicismului.

turii clasice, unde pînă și aspectele odioase au forță, caracter și valabilitate de lege, iar forfota, lupta și seducția se manifestă semnificativ, investite cu finalitate și stil. De la eroi și semizeii, de la creaturile și subcreaturile din spațiul animat, Faust, condus de călăuze și interpreți antici, pătrunde din ce în ce mai adînc în elementele primare ale acestei lumi bogate în forme, pînă cînd, la sfîrșit, într-un acord uriaș, într-o „apoteoză“, i se revelează principiul cosmic din care a rezultat această lume și care o guvernează, care dă viață elementelor, care creează în ele întreaga serie de fapte întunecate și luminoase, pînă la însăși frumusețea căutată de erou și de dragul căreia a venit aici : acest principiu văzut nu ca un tulbure avînt sufletească, ci ca o forță universală suprasufletească și ca o divinitate revelată este Eros, centrul și fundamentul lumii clasice, a cărei culme omenească este Elena. Prin revelația anticului Eros, creatorul de lumi, drumețul nordic devine vrednic de Elena, frumusețea desăvîrșită. Drumul către frumusețea desăvîrșită duce printr-un imperiu al *puterilor* și al *forțelor* tulburi, nu printr-un șir de *chipuri* ajunse la desăvîrșire : din această cauză, în Noaptea valpurică clasică nu apare nici un zeu și nici un erou homeric sau tragic, nici una dintre celebritățile clasice sau olimpice, ci numai semicreaturi, sau creaturi intermediare, elementare, inferioare, derivate. Seismos¹ (nu Pluto), Nereus² (nu Poseidon), Chiron³ (nu Hercule), Eros (nu Dionysos sau Afro-

¹ *Seismos* — zeitare subpămînteană care dezlănțuia cutremurele.

² *Nereus* — zeu preolimpian al mării, părintele nereidelor, protector al navigatorilor.

³ *Chiron* — centaur, fiu al lui Cronos, prieten binevoitor și înțelept al oamenilor, educator al lui Ahile.

dita) sînt reprezentanții mitici ai acestui imperiu al forțelor care încă n-a luat chip ; pătrundem în domeniul clasic, homeric al lumii miturilor antice abia prin Elena însăși, culmea *întruchipată* în forme desăvîrșite și totodată biruința asupra imperiului forțelor brute.

În Noaptea valpurgică clasică — în ansamblul ei, mai puțin o parte componentă a acțiunii din *Faust*, cît mai ales un interludiu destinat să cuprindă comorile de cunoștințe culturale ale poetului — Goethe a întreprins și ideea lui Homunculus¹. Aceasta reprezintă adaptarea unui motiv la origine independent atît de legenda lui Faust, cît și de problema eroului goethean, preluat, în concepția faustică, din vechiul vis al alchimiștilor și umaniștilor, nu atît ca rezultat al unei tainice experiențe, cît ca o idee ingenioasă. Homunculus există, aspiră și piere ca o replică exactă a lui Faust. Faust este omul destinat chinurilor prin spațiu, timp și trup, care năzuie să se smulgă din cătușele condiției sale, ca să răzbată în lumea valorilor absolute. Homunculus este numai omul ca *idee*, omul necondiționat, care ar dori să devină cu orice preț condiționat, adică real, viu, în spațiu și timp, obținînd elementele existenței trupesti. Gîndirea — Goethe a subliniat lucrul acesta în repetate rînduri — este absolută, adică nu există nimic care să nu poată fi gîndit, astfel că și Wagner, omul înzestrat numai cu rațiune, poate să-l aducă pe lume pe al său Homunculus. Dimpotrivă, viața, realitatea, este mereu condiționată, și numai

¹ *Homunculus* — făptură omenească, pe care alchimiștii visau s-o poată produce în laborator. Paracelsus dă chiar o rețetă în acest sens! În *Faust*, Wagner îl obține pe Homunculus fierbînd într-o retortă un amestec de substanțe.

condiționarea îngăduie să se ajungă la desăvîrșire, iar omulețul-duh, care sintetizează în el întreaga înțelegere și cercetare a lumii, întregul înțeles al acesteia, dar, întocmai ca gîndirea absolută, nu posedă o existență propriu-zisă, năzuie și el după desăvîrșire. În acest scop, Homunculus își croiește drum prin toate elementele și domeniile populate de forme, pentru a lua ființă, pentru a se întrupa, pentru a face ca ideea lui abstractă, ideea de om să capete carne și sînge, sex, materie și spațiu — iar în cele din urmă trebuie să piară, deoarece nu e decît un produs imaginat, nu viu, zdrobit de puterea lui Eros, creatoare de viață, de trup, de chip și de existență. În posesia înțelegerii desăvîrșite, Homunculus se avîntă, din motive întemiate, spre Eros, dar și cea mai justă înțelegere nu e de nici un folos în obținerea vieții, iar așa cum prin înțelegerea legilor procreării nu se poate face un copil, dacă există numai gîndire, nu și trup, tot astfel cineva nu poate deveni om prin simpla înțelegere a legilor umanizării. Produsul creierului se sfîrîmă tragic ca urmare a înțelepciunii lui sterile și absolute, izbindu-se de însăși realitatea supremă.

Faust, însă, află în imaginea acestui Homunculus necondiționat un exemplu care-i atrage atenția asupra pericolului năzuinței sale amăgitoare spre absolut, fie spre absolutul gîndirii, care e posibil, dar insuficient, steril și nimicitor, fie spre acela al vieții, care e imposibil în sine, deoarece viața este în genere „viață“ numai datorită condiționării în spațiu, timp și materie.

Chipul lui Homunculus a putut fi conceput de Goethe numai după ce i s-a impus ideea condiționării necesare a omului, așadar după ce avîntul

său original după absolut, din care a rezultat chipul lui Faust, i-a apărut ca o simplă amăgire: Firește, o dată cu înțelegerea imposibilității de a atinge un țel nu se stinge și aspirația către acest țel, atunci când năzuința rezultă, ca în cazul lui Faust, din viața însăși, nu din gândire. Aspirația lui Faust către absolut, care îi e dată concomitent cu existența, nu poate fi potolită prin nici o demonstrație teoretică și nici chiar prin exemplul lui Homunculus, de asemenea nici prin înțelegerea sterilității absolutului, la fel cum o boală nu poate fi vindecată prin faptul că se știe că e o boală. Viața are propriile ei mijloace pentru a ne făuri, iar printre aceste mijloace se numără și țelurile, visurile, idealurile probabil de neatins, pe care le aprinde ca pe niște lumini în cugetul nostru. Astfel, ca idee, Homunculus este într-adevăr o sentință împotriva avântului spre absolut; destinul și aspirația lui (căci și Homunculus este tocmai o replică a „aspirației“, însușire esențială a lui Faust) constituie un exemplu ce-l avertizează pe Faust, nu însă și o dezmințire și o anulare a aspirației faustice către absolut, aspirație care, ce-i drept, nu-l poate conduce spre țelul său și nu-l poate mîntui, dar îi îngăduie să atingă tocmai ceea ce reprezintă el ca formă modelată de viață, dincolo de cunoașterea sa despre sine: umanizarea desăvîrșită, adică o condiționare multilaterală din partea lumii pe care a străbătut-o.

În Noaptea valpurgică clasică, Homunculus este un interludiu și anume o întregire filozofică a ideii faustice, nu expresia independentă a unei trăiri goetheene. Homunculus vrea să se vadă condiționat, pentru a lua ființă, exact acolo, unde Faust speră că s-a apropiat de noul țel al aspirației sale absolute: Elena — și nu întimplător își caută

amîndoi desăvîrșirea în imperiul lui Eros, forța universală creatoare de chipuri, unde Homunculus vrea să răzbată pentru a obține trup, spațiu și timp, iar Faust pentru a deveni apt să atingă ideea eternă, atemporală, să contemple frumosul. În economia de ansamblu a lui *Faust II*, Noaptea valpurgică clasică este preludiul „Elenei”. Elena nu e obiectul pasiunii erotice (oarecum ca o simplă replică clasică a tragediei Margaretei), ci adorația frumuseții obiective : lîngă Elena, pasiunea lui Faust se potolește, iar Elena nu e pentru Faust o femeie care îi impune îngrădirea spațiului și a timpului, ci o zeiță, adică simbolul unei lumi, o forță cosmică întrupată. Lîngă ea, lumea devine pentru el spațiu atemporal : *Arcadia*, unde „natura-n cercuri pure guvernează”, unde „luminile toate se-ntretaie”, adică se întrepătrund, se echilibrează în imaginea divină a omului. Schema modernă a versurilor rostite de Elena are semnificația situării ei pe un plan de egalitate cu Faust, așa cum vorbirea lui Faust în metru antic semnifică însușirea lui de a se situa la nivelul ei. Menirea ce decurge pentru Faust din prezența Elenei este contemplarea și zămislirea, nu dorința și sacrificiul, iar, după căsătoria lor, ea nu este, ca Margareta, iluzia ce hrănește ocazional sulfetu-i furtunos care se amăgește, trebuind s-o vadă pe Elena în orice femeie, ca să poată în genere dăinui, ci împlinirea necesară a spiritului în repaus. „Liberă fericire arcadiană” nu este voluptate, amețeală, sibaritism, nu este stingerea tulbure, avîntată a ființei în clipa cea frumoasă aspațială, ci limpezimea conștientă a simțurilor în fața corpului frumos dintr-un spațiu frumos și liber, extinderea spiritului în imperiul formelor pure : este împăcarea cunoscută de Goethe în Italia, iar, pentru durata ei, anularea

esenței faustice propriu-zise. Dar, deoarece dăinuirea clipei nu e posibilă nici aici, în spațiul arcadian, firea faustică își recapătă drepturile fatale, iar, la rîndu-i, dăinuirea e imposibilă aici tocmai datorită firii faustice. Faust trebuie să depășească și ceea ce poate poseda, iar legea lui (de aceea se și scufundă lumea Elenei) nu este existența calmă, mulțumită de sine, în spațiu — Elena și Arcadia — ci devenirea și manifestarea în timp: el poate, desigur, dori existența mulțumită de sine, poate zămisli cu ea, dar nu poate s-o păstreze. Frumusețea e un bun, nu o formă a vieții lui.

Dacă, după Noaptea valpurgică clasică, Faust este posesorul tihnit al frumuseții, Lynceus îi e opus în lumea arcadiană ca o făptură posedată de dorul după această frumusețe, a cărei victimă cade, ca ființă pe care farmecul „frumuseții“ (în *Faust I* nu exista o frumusețe obiectivă, ci numai iubirea și iluzia frumuseții) o face să-și piardă echilibrul, să-și uite îndatoririle. În strofele lui Lynceus, Goethe a exprimat forța copleșitoare a frumuseții reale, orbirea omului rob al văzului de către întruparea concretă a idealului trupesc. Lynceus nu e pregătit încet și treptat, ca Faust, prin viață și aspirație, pînă la a deveni apt să contemple frumusețea; el este cel ce privește și receptează pur și simplu, iar apariția frumuseții desăvîrșite reprezintă pentru el ceva zguduitor și copleșitor. În Lynceus a căpătat glas (nu propriu-zis chip) o stare goetheană din trecut, o treaptă preliminară a capacității de a o privi pe Elena: efectul frumuseții care nu e cucerită activ, ci cunoscută pasiv, pe care n-o căutăm, împinși tainic spre ea, ci care ne iese în cale. Frumusețea nu ca natură și ca spirit, ci ca destin, nu ca lege, ci ca întîmplare, ca apariție bruscă și ca surpriză, nu ca formă percepută, ci ca

putere magică, nu ca soare, ci ca fulger, toate acestea — mai mult ca moduri de experiență ale unui Goethe aflat în devenire, în tranziție, decît ale unui Goethe ajuns la desăvîrșire — răsună din gura lui Lynceus, în care trebuie să vedem un om al simțurilor, modest, candid, pur receptiv, nu însă *cultivat*, nu pregătît, cu alte cuvinte un tînăr cu sufletul pur. Răbufnirile lui sînt niște interludii, la fel cu ale lui Phileros din *Pandora* și, ca manifestări de viață (neviolate de relația abstractă dintre figura lui alegorică și drama lui Faust), se situează în aceeași sferă cu acelea, fiind hrănite din același sentiment exploziv de fericire și încordare care-l încerca pe Goethe întotdeauna cînd realitatea i se revela brusc, cu un farmec nou, sub înfățișare omenească sau ca idee. Goethe nu era, ca Faust, doar un explorator al realității, ci adesea și un descoperitor uluit ca Lynceus, născut nu numai ca să aspire și să acționeze, ci și ca să cunoască uimirea. Faust nu e uimit niciodată. Lynceus apare, în opera fundamentală a poetului, ca simbolul vădit al acestui Goethe capabil de *uimire*. Imnul lui Lynceus reprezintă preamărirea „frumuseții” ca trăire sufletească, așa cum legătura lui Faust cu Elena reprezintă prezentarea „frumuseții” ca formă a lumii și a vieții.

Chipul lui Euphorion apare pentru întregirea lumii Elenei, nu pentru întregirea acțiunii din *Faust*; de asemenea, el nu este o expresie a problematicei lui Faust, nici măcar a problematicei Elenei, ci o intercalare ulterioară, provenind din alt material cultural și sufletească goethian, fiind încadrat în *Faust*, ca într-un mare recipient de colectare, cam cum sînt încadrate nuvelele și aforismele în *Anii de drumetie ai lui Wilhelm Meister*. La origine, figura lui Euphorion e doar imaginară,

nu vizibilă, ca o alegorie a ideii că Faust, omul ce aspiră spre universalitate, *zămislește* cu Elena, frumusețea clasică eternă : semnul necesar al posesiunii totale. Menirea, căreia Euphorion îi datorează existența poetică, este aceea de a face să apară și, totodată, de a condiționa fructul acestei cununii. Nu-mi iau îndrăzneala să tălmăcesc ce-a intenționat inițial Goethe aducându-l în scenă pe acest demon născut din dorul omenesc și plenitudinea arcadiană satisfăcută de sine, din violență și grație (de pildă, ca fruct al spiritului romantic și al celui clasic) ; mă mulțumesc să spun că Euphorion a rezultat ca o consecință necesară a unei căsătorii dintre Faust și Elena, fiind raportat ulterior la lordul Byron și asimilat cu persoana acestuia. Ce trăsături ar fi luat Euphorion în absența impresiei decisive produse de Byron nu știm ; trebuie să convenim că fără Byron era de prevăzut un fruct al căsătoriei Elenei cu Faust, dar, așa cum s-a conturat definitiv, este inimaginabil fără Byron, astfel încît personajul în întregul său pare a fi numai un pretext pentru o elegie la moartea poetului englez, în care omagiul lui Goethe devine transparent și aproape că sparge cadrul structurii alegorice, în favoarea unei proslăviri lirice *ad spectatores*. Sfirșitul mitic al lordului Byron a corespuns în asemenea măsură pieirii copilului lui Faust și al Elenei, necesară în mod logic la fel ca și nașterea sa, încît introducea lui în dramă apare bogată în sensuri, și nu forțată.

Scufundarea lumii Elenei, pentru care pieirea lui Euphorion dă semnalul, era cerută de problematica lui Faust. Și această clipă frumoasă, cîștigată prin anularea magică a „timpului“ și putînd avea, în consecință, valoarea unei eternități atemporale lip-

site de aspirație, e nimicită, îndată ce e depășit cercul de vrajă. Lucrul acesta se întâmplă de astă dată nu prin Faust însuși, ci prin fiul său : în Euphorion continuă să acționeze Faust, pornirea faustică, iar fiul său îl azvîrle iar din eternitatea arcadiană înapoi în timpul omenesc, în elementul aspirației nesatisfăcute. În Euphorion, ca și în Lynceus, sînt repartizate trăsături goetheene. Dar faptul că nu Faust însuși este cel ce se satură, datorită naturii lui, de plenitudinea arcadiană, ci că destinul îl smulge de-acolo împotriva voinței sale, reprezintă o expresie a transformării goetheene. În sens propriu, o dată cu episodul Elenei a și fost atinsă acea clipă, căreia Faust îi cere :

Rămîi, atît ești de frumoasă

— și numai pentru că lumea Elenei poate să aibă valoarea unui vis atemporal, circumscris magic, în mijlocul lumii oamenilor și a Diavolului, Mefisto nu face aici nici o obiecție : visurile lui Faust nu sînt atinse de pactul încheiat, iar trezirea din vis, care urmează de astă dată involuntar, restabilește vechea stare. Lumea Elenei, care a fost doar întruchiparea, întruparea mitică în imagini a forțelor primare și a elementelor tainice atemporale și nesupuse destinului, natura ca frumusețe și sferă zărescă se dizolvă din nou în materialitatea amorfă, din care a luat ființă și a devenit realitate prin vrajă (am putea spune astăzi prin Apolo și Dionysos). Elena și ai săi redevin umbre și materie originară iar omul se întoarce din visul lipsit de aspirații în timpul sărman, pe care-l părăsise o dată cu viziunea Elenei, pe care-l uitase din clipa cînd Elena devenise a lui.

Actul al patrulea și al cincilea, pînă la moartea lui Faust, îl conduc pe acesta din lumea visurilor,

din lumea „fantasmelor clasic romantice“ înapoi în spațiul propriei lumi, spațiu pe care trebuie să-l acopere prin acțiunea lui. Este domeniul Împăratului, pe care-l cunoaștem și în care trebuie să se împlinească prin faptă și realizare încadrarea lui Faust în lume, încadrare începută prin contemplație și joc. Actul al patrulea îi pregătește lui Faust ultima scenă a zilelor sale pămîntești, actul al cincilea îl introduce și-l scoate de pe această scenă, transpunîndu-l din imperiul realității, pe care l-a cucerit, în măsura în care aceasta a fost posibil pentru puterea lui limitată, în imperiul valorilor.

Deoarece, datorită evoluției sale, scriind continuarea dramei lui Faust era mult mai preocupat de lume decît de caracterul original și de problematica inițială a lui Faust, care provenea dintr-o perioadă depășită, și deoarece chipul lui Faust trebuia totuși menținut și pentru noile sale probleme, poetul a pus într-o măsură din ce în ce mai mare accentul pe *lumile* parcurse de erou și nu pe transformarea acestuia într-o lume : lumile prin care e condus Faust, în care trebuie să pătrundă, la origine mijloace, devin acum din ce în ce mai mult de sine stătătoare, datorită neîmprospătării interesului lui Goethe față de substanța faustică propriu-zisă, față de eul titanic. Acțiunea din *Faust* a devenit pentru Goethe un pretext de a înfățișa felurite lumi, iar Faust a pierit în diversele spații, aproape ca Wilhelm Meister în etapele drumeției sale. Am putut caracteriza pînă acum partea a doua referindu-ne la diferitele „lumi“, în care pribegeste Faust, și aproape am uitat că avem a face cu o acțiune legată de Faust, cu manifestările acelui titan plin de aspirații și cu partenerul său Mefisto, cu continuarea părții întîi : într-atît e acoperit

Faust de lumile sale, sau copleșit de mijloacele preschimbării sale într-o lume.

În structura părții a doua din *Faust* observăm aceeași tendință centrifugă, care transformase și *Anii de drumetrie ai lui Wilhelm Meister* într-un recipient de colectare pentru cultura și înțelegiunea goetheană, paralel cu menținerea de nevoie a ficțiunii unui erou unitar cu o evoluție faptică unitară. Scenele necesare acțiunii au fost zugrăvite independent și folosite pentru stratificarea unor cunoștințe sau pentru plasarea unor motive plastice speciale, pentru depozitarea a tot felul de bunuri sufletești și spirituale imaginabile, care nu aveau la origine nimic a face cu Faust, ca să nu mai vorbim despre intercalările ulterioare, despre amplele scene auxiliare și de motivare — care s-au dezvoltat, la rîndul lor, în noi episoade distincte — și despre intermezzouri.

Sîntem întîmpinați de aceste trei straturi ale misterului : zugrăvirea „lumilor“ lui Faust, motivarea prin scene de legătură a drumurilor lui Faust în aceste lumi, interludii independente introduse ulterior. Ce-a mai lăsat în partea a doua tendința centrifugă a lui Goethe din caracterul propriu-zis al lui Faust, ca purtător al problemei faustice originare, și din acțiunea derivată din acest caracter ? Ce elemente din planul inițial al lui *Faust* au mai fost păstrate în partea a doua ? Prin ce este partea a doua urmarea și încheierea părții întîi, păstrînd continuitatea simbolului faustic ca expresie a ansamblului vieții goetheene ?

Caracterul lui Faust însuși, fratele titanic al lui Prometeu, cu avîntul său expansiv spre acțiune și realitate, este evocat textual numai în puține scene ; în toate celelalte scene, el e presupus în mod tacit, iar ampla lui cuprindere a lumii e indi-

cată numai prin lumea însăși în care se mișcă, în postura sa de drumeț sau locuitor receptiv. Numai în convorbirea cu Mefisto de la începutul actului al patrulea și în scenele din actul al cincilea care-i preced moartea, cuvîntul, gesticulația și fapta sa specifică mai reamintesc că el e acel Faust, a cărui aspirație spre absolut l-a determinat să încheie un pact cu Diavolul, acel Faust pe care nici o plăcere nu-l îndestula, pe care nici o fericire nu-l satisfăcea, și numai aici caracterul său se manifestă din nou ca acțiune și destin, numai aici *umple* el iarăși spațiul înconjurător cu sufletul său, cu înrîurirea lui, numai aici lumea lui e din nou un simplu mijloc menit să pună în lumină caracterul *său*, destinul *său*. În rest, el răzbate, ce-i drept, în diferite lumi, pentru că este Faust, eroul ce aspiră spre absolut, oferă motivarea sau doar pretextul zugrăvirii acestor lumi, dar noi doar *știm* asta, ici și colo ni se și spune, însă ca personaj cu chip concret nu există. Dacă n-am ști-o, n-am *vedea* în Faust, așa cum apare în actele I—IV, pe cel ce invocă Duhul pămîntului, nici pe cel ce rostește blestemul, nici pe cel ce-o sacrifică pe Margareta — nu numai conturul, ci și gesturile îi sînt altele. Abia în aceste două serii de scene (de fapt, sînt una și se raportează la *acțiunea* din Faust) renaște nerăbdarea eroică, sentimentul amplu și expansiv de forță și îndărătnicie titanică împotriva lumii pămîntești și a celei de dincolo. În rest, poate condus de nerăbdare, în măsura în care se reliefează în genere, este pretutindeni un copărtaş, un contemporator, chiar un epicureu potolit.

Numai în aceste scene iese la iveală din nou acțiunea propriu-zisă din *Faust*, care, de la fuga din temnița Margaretei, s-a desfășurat parcă sub

pămînt : lupta dintre Faust și Mefisto. Căci această acțiune se poate hrăni numai din caracterul lui Faust însuși, iar acolo unde acest caracter a apărut suspendat sau neutralizat, ca în spectacolul cu măști, în Noaptea valpurgică clasică sau în fan-tezia despre Elena, acolo n-a existat nici terenul pentru o acțiune faustică, ci, cel mult, pentru una în care a apărut Faust.

De aceea, numai în aceste scene din *Faust* se arată din nou Mefisto, investit cu drepturile înscrise în pact, ca un partener necesar, ca un stimulator și stingheritor, ca un ispititor și ademenitor, ca un treaz și pînditor „nu“ adresat acestui „da“ al aspirației și al acțiunii. Numai aici și-a amintit din nou Goethe că *Faust* nu e numai creația atotcuprinzătoare a vieții lui, ci și o dramă cu un anumit erou, cu un subiect purtat sau întrupat de anumite caractere, cu un conflict din care face parte pactul dintre Faust și Mefisto. Acum, cînd se apropie sfîrșitul lui Faust, iar deznodămîntul bate la ușă, poetul face din nou legătura cu premisele pactului ; dorința lui Mefisto de a obține sufletul lui Faust, insațietatea lui Faust, spiritul diavolesc al lui Mefisto, așa cum e indicat în partea întîi, și avîntul omenesc al lui Faust. Căci nici Mefisto n-avea nimic de făcut ca Diavol, cîtă vreme Faust n-a apărut ca Faust ; ei doi sînt elemente corelative și numai lipsa de limite a lui Faust îl face să apară pe Mefisto ca un factor ce statornicește limite, numai acel „da“ al lui Faust impune apariția unui „nu“, numai elanul lui Faust solicită o coborîre și o tragere în jos, numai cerul lui Faust invocă iadul. Așadar, cîtă vreme Faust a rămas neutru, Mefisto a fost și el neutru, devenind aproape de-a lungul întregii piese un sfetnic, un comentator, un om de încredere, un com-

plice ironic, un epilog sau o parabază¹, mai mult o critică *ad spectatores* la adresa lumilor parcurse decît un factor cu participare activă. Factorul mefistofelic se manifestă mai mult ca atitudine intelectuală decît ca forță morală activă. Contemplatorului interesat care era Faust, el i se putea opune numai ca un factor criticist dezinteresat, nu însă ca un factor distrugător ; lumii frumuseții clasice i se putea opune la urma urmei nu ca nimicitorul ei, ci doar ca apărător al urîteniei. Pretutindeni Mefisto a fost obligat la defensivă, iar pentru că — spre deosebire de partea întâi, cel puțin de *Urfaust*, în partea a doua Faust resimte *granițele*, limitările, ca diavolești, ca opuse divinității, pentru că recunoaște înseși „îngrădirile“ și „ideile durabile“ ca fiind date de Dumnezeu, pentru că nu mai vede în renunțare, precum Faust semnatarul pactului, o nelegiuire, demnă ca atare de iad, Mefisto este lipsit de funcția lui proprie, pe care a adus-o cu sine din *Urfaust*. Această funcție constă tocmai în relativizare, în limitare, în criticism îndărătnic, în îngrădire, în acuzare, în ademenire spre valorile senzoriale sau raționale modeste, în ispitirea spre cele josnice. Faust și l-a imaginat la început pe Diavol sub acest aspect, ca pe un factor opus aspirației sale spre absolut. Cum putea oare să-l conceapă pe Diavol acel Faust însetat de forme, de măsură, de spațiu din Noaptea valpurigică clasică și cuceritor al Elenei ? Mefisto își pierduse pentru el puterea amenințătoare, ei doi se puteau înțelege la *limite* și peste *limite*. Ca

¹ Folosită în teatrul antic, în special în comedie, parabaza e un procedeu care constă în suspendarea iluziei scenice: prin intermediul corifeului, autorul se adresează spectatorilor, exprimîndu-și părerea despre cele ce se întîmplă în piesă.

Satan, ca opus al lui Dumnezeu, Mefișto era de prisos, cîtă vreme Faust îl venera pe Dumnezeu în măsură și limitare ; el era, însă, binevenit ca un comentator critic, iar abia cînd reapare Faust cel neîngrădit, se arată din nou Diavolul ca atare.

Apoi, deasupra mormîntului lui Faust, Mefisto se înalță de sine stătător ca Satan, nu ca o antiteză sufletească a lui Faust, ci ca o antiteză de valoare a lui Dumnezeu, în luptă deschisă pentru presupusa pradă. Esența lui cosmică proprie (exprimată încă din *Prologul în cer*) se clarifică aici încă o dată prin reacția lui la iubirea cerească atotrăzvătoare. El nu este răul radical (pe care credința lui Goethe nu-l cunoaște), nu este o potență absolută opusă binelui, ci numai negația, suspendarea, domolirea, rezistența surdă, critica, limita binelui absolut. Cu el nu începe un nou imperiu cu legi proprii în care să domnească : Mefisto există numai acolo unde amuțesc legile lui Dumnezeu, singurele pozitive și valabile. Valorile lui Dumnezeu sînt în *vigoare* pretutindeni, și chiar și Mefisto le e subordonat, dar ele nu acționează peste tot. Acolo unde nu acționează se află imperiul Diavolului : întunericul ca absență a acțiunii luminii, minciuna ca absență a acțiunii adevărului, necredința ca pierdere din vedere a divinității, moartea ca încetare a vieții ; pretutindeni Mefisto este îngrădirea pe care și-o impune forța infinită, este o funcție a divinității însăși, așa cum neantul are drept premisă universul, așa cum fiecare negație există logic și metafizic numai prin opoziția ei. Abia prin Dumnezeu devine posibil Diavolul.

Această dependență a Diavolului de eternul „da“ și de eterna valoare a lui Dumnezeu, dependență exprimată de *Prologul în cer*, este înfățișată dra-

matic în lupta lui cu îngerii : iubirii universale el nu-i opune o ură activă, cum o face Satan la Dante, la Milton și Byron, care cunosc un rău radical, ci doar neputința lui ; mai mult chiar, Mefisto cunoaște și el în felul său această iubire universală, ca pe un farmec obiectiv al forței spirituale, adică prin *inversarea* propriei lui esențe. Iar Faust îi scapă, deoarece, sau, mai bine spus, prin faptul că avîntul său aparține infinitului pozitiv al lui Dumnezeu, că rătăcirea lui a fost o îngrădire statornicită de însuși Dumnezeu, așa cum este în genere imperiul Diavolului ; rătăcirea ia sfîrșit de la sine, atunci cînd eternul avînt redevine prin moarte odihnă eternă întru Domnul Dumnezeu. Rătăcirea lui Faust, care-i apare lui Mefisto ca reală (căci negativul trebuie să-i apară negației ca real) și pe care se bizuie pretenția lui de a obține sufletul lui Faust conform pactului, nu există în genere pentru Dumnezeu și întru Dumnezeu ; iar dacă în Faust a existat cît de cît ceva pozitiv, el aparține prin chiar aceasta lui Dumnezeu și înlătură barierele. Da, pactul însuși are valabilitate numai pentru Faust și pentru Diavol, nu pentru Dumnezeu : căci acest pact se bazează pe „clipa cea frumoasă” care se stinge în Dumnezeu, adică o dată cu moartea. Pentru Dumnezeu rămîne valabil numai rămășagul, nu și pactul.

Cu această scenă finală, cînd Mefisto e înșelat, se restabilește așadar legătura directă cu partea întîi și cu *Prologul în cer*, legătură întreruptă de scenele de la curtea imperială, de acelea ale Noptii valpurgice clasice și de acelea brodate în jurul Elenei, se reînvie, în acțiunea piesei și în caracterele din ea, problematica propriu-zisă a lui Faust, sensul sufletesc, mai mult chiar, cosmic al lui Faust și al lui Mefisto. Aici și numai aici, aflăm nu

doar revărsarea în misteriu lui Faust a înțelepciunii acumulate într-o viață de om de către Goethe, ci drama originară a lui Faust, chiar în sensul și aproape în stilul părții întâi. Actul al cincilea din partea a doua (privit din unghiul de vedere al dramei lui Faust, nu din acela al creației ce cuprinde o întreagă viață) ar putea fi alipit de-a dreptul la partea întâi, fără ca rezolvarea problemei lui *Faust* să apară ca atare mai puțin deplină. Numai aici se mai manifestă oamenii și destinele sub imboldul cărora a fost conceput *Urfaust*. Căci în partea a doua Wagner nu e decît un element auxiliar menit să ajute la introducerea ideii lui Homunculus în drama lui Faust, iar scena în care apar învățăceii ¹ este numai un intermezzo care folosește motivul introdus mai înainte, pentru a pune în lumină poziția lui Goethe față de contradicțiile tipice dintre generații. Toate personajele din partea a doua, cu excepția lui Faust și a lui Mefisto, sînt simple alegorii, destinate să întrupeze, să populeze, să exprime diferite lumi, independent de problema lui Faust.

Iadul și cerul nu sînt, ca peisajul romantic sau clasic, ca Arcadia sau curtea imperială, elemente ale preschimbării lui Faust într-un univers, ci (încă din *Prolog în cer*) sentința asupra valorii carierei lui, recunoașterea sau respingerea lumii al cărei chip l-a luat eroul și a vieții prin care acesta s-a preschimbat în respectiva lume. Acțiunea propriu-zisă al cărei erou e Faust se încheie o dată cu moartea lui, iar scenele din iad și din cer nu mai tratează despre năzuința lui, ci despre sensul acesteia. Ele reprezintă doar judecata, dezvoltată în tablouri alegorice, acel „nu” și acel „da”,

¹ Famulus și Baccalaureus.

pe care partea întâi le concentrează în două propoziții finale :

„*E osîndită !*“

„*E mîntuită !*“

Dacă voia să încheie tragedia *Faust* ca pe un misteriu, așa cum o începuse, Goethe trebuia, desigur, vrînd-nevrînd, să creeze un spațiu mai presus de realitatea pămîntească, în afara vieții, din care să poată arunca asupra lui Faust o privire cosmică sau metafizică : simple voci din înălțimi sau din adîncuri, ca în partea întâi, nu mai erau suficiente în partea a doua, atît din cauza ideii operei, care se rotea acum în jurul lumii, nu în jurul eului, cît și din cauza nevoii imperioase de spațiu resimțite la bătrînețe de Goethe. Căci în partea întâi, afirmația și negația se împlinesc tot ca stări sufletești ale lui Faust, iar în cele din urmă vocile sînt voci ale forului său intim, sînt eu, nu lume, la fel ca duhul rău al Margaretei. Bătrînul Goethe pretinde *spațialitate* pînă și de la aprecierile de valoare, iar partea a doua, care n-a pus accentul pe aspirația spre absolut, ci exclusiv pe încadrarea obiectivă în lume, pe realizarea lui Faust, nu putea să se încheie nici cu o stare sufletească, nici cu o „morală“ sub formă de epilog, ca să facem cu totul abstracție de faptul că sentința asupra lui Faust *mort* nu putea să se proiecteze în sufletul lui și nici din sufletul lui. Instanța ce rostește sentința trebuia să fie vizibilă, adică înfățișată în și împreună cu spațiul ei supra- sau extralumesc, cu domeniul ei moral, cu imperiul valorilor ei. În chiar calitatea lui de spectacol, misterul ceresc cerea ca și episodul spiritual să-și aibă scena, să fie jucat, iar sentința referitoare la Faust este un episod spiritual.

Mitologia creștină a populat imperiul valorilor pînă în cele mai mici amănunte, ca pe o scenă sensibilă, ca pe un spațiu. Cerul și iadul, așa cum există în tradiția creștină, așa cum fuseseră evocate, într-un mod de neocolit, de cel mai mare poet creștin, așa cum apăreau în vechile misterii, ca două forțe ostile, i-au oferit deci lui Goethe, fără alte adaosuri, scena de care avea nevoie pentru imperiul valorilor. Cerul lui Goethe, pentru care fantezia lui Dante i-a oferit contururile, înfățișează manifestările amplificate treptat ale *iubirii divine*, în medii în care aceasta își răsfrînge lumina indivizibilă, de la diavoli pînă la îngeri, de la copiii neștiutori pînă la sfinții inițiați, de la păcătoșii dominați de simțuri pînă la căutătorii călăuziți de spirit. Sentința privitoare la oameni, deci și la Faust, este rostită de către divinitate, care apare aici nu ca un Dumnezeu atotștiutor și atotputernic, ci ca unul atotiubitor, și se îndeplinește în diverse grade de pătrundere și de atracție. Această pătrundere s-a vădit încă în existența pămîntească printr-un avînt mai mare sau mai mic spre lucruri mai înalte, mai vaste, mai luminoase. Aspirația lui Faust către absolut, către cele divine (indiferent de modul cum credea el că o împlinește) și sacrificiul făcut de Margareta pentru Faust sînt, amîndouă, manifestări, forme și simptome ale acestei puteri a iubirii atotpătrunzătoare, tulburată de materie, dar nu sufocată (așa cum rugăciunea, capacitatea însăși de a te ruga reprezintă simptome ale harului), sînt alegorii trecătoare și insuficiente ale sensului care este exprimat într-o formulare pură abia dincolo de lumea tulbure a pămîntului, în cer, ca sentință a acestuia. Aspirația lui Faust și sacrificiul Margaretei sînt încă pe pămînt cheazășii și mărturii

ale mîntuirii, anume ale revărsării asupra lor a iubirii divine, iar, după credința lui Goethe, aspirația și sacrificiul — oricît ar fi ele de tulburate, de condiționate și de îngreunate pămîntește — sînt de esență dumnezeiască, nu numai ca o cale către har, ci și ca o cale a harului. Numai alegoria poetică separă spațial și temporal viața pămîntească trecătoare de sentința eternă asupra ei, deoarece misterul suprasensibil se poate exprima numai prin alegorii sensibile, trebuind să se slujească de formele spațiului și timpului, arătînd omului ca o succesiune și alăturare ceea ce în ființa lui Dumnezeu este o îmbinare aspațială și atemporală de forțe active. În capitolul despre *Divanul occidental-oriental* am arătat ce semnificație aveau pentru bătrînul Goethe miturile religiilor transcendente și cum a ajuns el să le folosească.

Tot o alegorie limitată, aproximativă, insuficientă avem și atunci cînd Goethe dă numele de „eternul feminin“ forței divin-spirituale, atotatrăgătoare, atotpătrunzătoare a iubirii. Prin această expresie, poetul a vrut să înțeleagă principiul universal receptiv, absorbant, dizolvant, mîntuitor, care e opus, ca al doilea pol al oricărei ființe, principiului unificator, zămislitor, plastic, creator, și care se manifestă în modul cel mai pregnant pentru bărbat în general (și pentru artistul plastic Goethe în special) sub forma dorului și a iubirii pentru femeie : iubirea nu e decît un simptom omenesc al unui principiu cosmic. Polul opus al acestui etern-feminin este de asemenea proslăvit în *Faust*, ca fiind o forță universală atractivă, mîntuitoare, creatoare : Eros, cel ce face începutul tuturor. Dar Eros nu este mîntuitorul, ci creatorul, iar ca atare el leagă, dă chip, impune în-

grădiri. Eros domnește în realitatea trupească și de aceea nu are ce căuta în cer, care este imperiul valorilor. În imperiul sufletesc pur, fără de trup, pe care Goethe îl boltește la sfârșit peste lumea lui Faust, sentința asupra valorii imanente a realității lui Faust este rostită de iubirea etern-feminină, de Caritas, de Madona.

„Înaltă-se în țării“ este *forma* sentinței asupra lui Faust. Dar întreaga realitate a lui Faust, desfășurarea întregii lui drame a fost și pînă acum numai o descriere a acestei înălțări, așadar alegoria trecătoare a unei stări perene, adică atemporală, pe care ne-o înfățișează scena finală din cer : *mîntuirea* lui Faust. Viața lui, ca rătăcire, căutare, năzuință spre absolut și spre contopirea cu lumea, a fost ea însăși *procesul* mîntuirii sale, care ne e arătat în cer ca un *rezultat* al mîntuirii. Viața lui Faust a fost *realitatea* ce ni se revelează în cer ca fiind o valoare, așa cum în *Divanul occidental-oriental* realitatea din *Cartea Hafiz* și *Cartea Zuleica* apare încă o dată ca valoare în *Cartea paradisului*.

Faptul că mîntuirea lui Faust se produce prin eternul feminin, prin iubirea universală, nu se încadrează în acțiunea, nici chiar în problematica lui *Faust*, contravine atitudinii și felului de a gândi al omului prometeic și titanic, nu este soluția immanentă a aspirației și a devenirii și chiar răstălmăcește sensul *Prologului în cer*. Ne-am fi așteptat ca sentința referitoare la sufletul creator să fie rostită de Dumnezeu-Tatăl, creatorul și judecătorul lumii. Eternul feminin, oricît ar fi fost el una dintre marile potențe din întreaga viață a lui Goethe, apare în *Faust*, într-o oarecare măsură, *ex machina*. E adevărat, din punct de vedere teologic, se poate justifica de ce Faust nu e primit în cer de însuși

Dumnezeu-Tatăl : primirea lui Faust în cer trebuia să înfățișeze o mîntuire, iar mîntuirea nu mai este funcția Dumnezeului-Tată, ci a iubirii divine, care s-a întrupat în Fiul acestuia și în sfera lui.

La origine, însă, eternul feminin nu se referea la mîntuirea lui Faust, titanul îmboldit de aspirații, ci la mîntuirea Margaretei, păcătoasa din iubire. Numai tendința lui Goethe de a rotunji întreaga operă și de a încheia prin împăcare și partea întâi, de a soluționa disonanța tragică dintre pieirea Margaretei și vina neispășită a lui Faust, simultan cu disonanța aspirației lui Faust, de a încununa împreună pe *Urfaust*, tragedia Margaretei, și partea a doua, tragedia lui Faust — numai această încheiere mai mult rațională decît crescută firesc îl duce și pe Faust, împreună cu Margareta și datorită Margaretei, în brațele eternului feminin, ale Madonei. Că greșeala Margaretei intră în competența Madonei și nu în aceea a creatorului lumii e de la sine înțeles. Faptul că singura vină reală, singura cădere (nu doar iluzie) a lui Faust, sacrificarea Margaretei, este încă o dată iertată explicit prin mîntuirea lui, iar motivul fundamental din *Urfaust* răsună din nou în corul final are un sens profund. În felul acesta, Goethe a trecut și asupra lui Faust mîntuirea logică și necesară a Margaretei, pentru care singura formă de primire în cer era aceea prin iubirea divină, prin eternul feminin, prin Madona, deși Faust intra de fapt în competența altei instanțe, fără însă ca aceasta să fie de-a dreptul nepotrivită, deoarece divinitatea unică poate fi înțeleasă ca atotputere creatoare, ca atotștiință care judecă și pune rînduială, ca atotiubire izbăvitoare. Dar faptul că Goethe însuși a găsit necesar să

motiveze o dată mai mult, în termeni expliți, aplicarea și în cazul lui Faust a acestei forme de mîntuire specifică Margaretei, ne e arătat de strofa prea direct aluzivă, aproape o „morală” justificativă, prin care îngerii ridică la cer partea nemuritoare a lui Faust :

*Și dac-a fost și el părtaș
La însăși dragostea de sus...*

Dragostea de sus este resimțită și definită aici ca un element în plus¹ față de ceea ce era suficient pentru mîntuirea lui Faust față de principiul ce-i e immanent. E posibil ca această estompare și hibridare din final a problemei faustice a mîntuirii să se datoreze identificării de către Goethe a ansamblului existenței sale cu chipul lui Faust, care era simbolul său sub aspectul eternei aspirații. Căci Goethe însuși *nu* Faust, era nu numai cel care aspiră veșnic, ci și cel care iubește veșnic, calitate ce i-a îngăduit, cel puțin ca *autor al unei confesiuni* (nu ca dramaturg), să împlinească mîntuirea lui Faust sub o formă ce s-ar fi potrivit mai bine pentru o mîntuire a titanului erotic Don Juan. Această vădită transpunere a lui Goethe sub chipul lui Faust, pînă la deformarea acestuia, constituie probabil motivarea biografică a intervenției eternei iubiri; motivarea artistică, dramatică a acestei intervenții rămîne necesitatea mîntuirii Margaretei și acordul final comun, după reluarea tuturor motivelor.

Unitatea tragediei *Faust* constă în unitatea persoanei lui Goethe, care se vedește în eroi, și în unitatea unei idei filozofice, care se exprimă prin

¹ Desigur, ideea nu e necatolică (privită ca o manifestare a harului); dar foarte negoetheană și nefaustică (*n.a.*).

acțiunea ce leagă cele două părți, nu a unei idei artistice, care ar fi fost întruparea nemijlocită a unei trăiri și exprimarea prin cuvinte a acestei trăiri. Partea a doua nu are sub aspectul limbii un stil unitar, așa cum se cristalizează acesta într-o operă în care ideea se naște ca imagine și limbă, ca formă artistică și nu ca una ce-și caută sau își inventează ulterior imaginile în care să se întrupeze. *Urfaust* și partea întâi rezultă dintr-o idee artistică, iar aceasta îi determină originea, dezvoltarea, structurarea, fiind destul de bogată și durabilă, ca să asigure germenului creator, printr-o desfășurare de mai mulți ani, în imagini și limbă, forța vitală inițială. După terminarea primei părți, ideea artistică din *Faust* a stăruit în mintea lui Goethe sub forma ideii faustice, desprinsă de operă : abia acum a putut el să resimtă independent conceptul, ideea filozofică a operei, căreia pînă în acest moment îi dăduse un conținut artistic viu, purtînd-o în suflet ca atare. Sensul original al lui Faust, pe care doar îl trăise și căruia îi dăduse formă, s-a închistat în conștiința lui sub aspectul unui conținut filozofic, simbolul vieții sale devenind alegoria acestei vieți ; poetul și-a continuat opera, structurînd-o pe eșafodajul acestei alegorii, devenită pentru el indispensabilă, știind că e o alegorie, așa cum mai înainte crease pornind de la un simbol, ori, mai bine spus, cum simbolul se întrupase în creație, țîșnind din el. Aceasta nu însemnează că în partea a doua n-ar exista nici o idee artistică, ci doar că *unitatea*, rezultată din acțiunea tragediei *Faust* ca alegorie a vieții goetheene, e filozofică, nu artistică, așadar că e intenționată, nu crescută fi-

resc. Dimpotrivă, diversele părți, legate de acțiunea piesei, independente în mod felurit, reprezintă idei artistice închise în sine, și numai raportarea lor la ideea faustică e filozofică. De exemplu, Noaptea valpurgică clasică este în sine expresia artistică a unei anumite relații vitale cu mitul antic și numai ca „lume“ a lui Faust capătă ea ulterior o semnificație în plus față de aceea originară. În felul acesta, Goethe a raportat ulterior la Faust, în mod rațional, mai multe trăiri independente, cu un climat propriu nașterii lor și, deci, cu legi de expresie proprii, iar această raportare n-a fost suficientă pentru a realiza unitatea de stil, căci unitatea de stil derivă din unitatea originară, nu din înnodarea ulterioară a unor conținuturi exprimate altă dată.

Partea întâi, oricât ar fi de cuprinzătoare, oricât de divers ar fi materialul pe care-l atrage în vibrația expresiei, se supune legii unice a acestei vibrații, și de la grosolăniile studenților beți pînă la profesiunea de credință din scena grădinii totul are acelaș stil, preschimbînd clocotul sufletec în impresii optice, impresiile optice în ritmări de cuvinte și în îmbinări de cuvinte — indiferent dacă impresiile, clocotele și accentele înseși sînt despărțite între ele de o lume întreagă. În partea a doua, distanțele dintre sentiment și văz, dintre idee și văz, dintre sentiment și idee sînt diferite în fiecare scenă în parte : nu numai obiectele, ci și modurile de a le înfățișa, exprimarea lor prin mijloacele lingvistice sînt diferite. Stilul e determinat nu de materiale, ci de modurile de a le vedea :

*De sînt obiectele și-n mii de forme,
O formă am, a mea, să le exprim...*

și nu policromia mai mare a materialului, ci modurile inegale de a vedea anulează unitatea de stil, unitatea de limbă din partea a doua a lui *Faust*. În întreaga parte întâi, cu excepția sceneilor rudimentare în proză, exprimarea cu ajutorul cuvintelor pornește de la un clocot al sentimentelor, care fie că se descarcă brutal, profund, impetuos sau calm în spațiu, fie că pătrunde sau se extinde în obiectele, peisajele, depărtările contemplative, ori se sfărîmă de idei și încremenește. Ultimul caz, de exemplu, decide pretutindeni modul de a se exprima al lui Mefisto în partea întâi, dar și Mefisto este, conform provenienței limbajului său, un om copleșit pentru o clipă de sentimente, care însă nu poate să le aibă cu adevărat, care-și analizează rațional, își critică, își comentează clocotele sufletești. Nici el nu-și poate dezminți originea derivată din firea lui Goethe, iar semnificația lui dramatică se exprimă în însăși limba lui : limbajul afectiv, stîlcit și abstract (cu intenție), al unui coleric.

Diversitatea accentelor cuprinse în versurile de tipar vechi german, structurate ritmic, din partea întâi rezultă inițial din diversitatea materialului optic în care se revărsă clocotele sufletești și care le determină ritmurile și măsura, indiferent dacă scena unei emoții este Pivnița lui Auerbach, camera de studiu plină pînă la refuz de mobilierul rămas de la strămoși, grădina Margaretei sau peisajul din ziua de Paști, bucătăria vrăjitoarelor sau bolta cerului, indiferent dacă aceste clocote sufletești se izbesc la revărsarea lor din eu, la „exprimarea” lor, de pereți sau de nori, de instrumente sau de stele, devenind imagine, căpătînd trup : de toate acestea, corespunzător tăriei și forței de șoc origi-

nare, depind viteza și amplexarea vibrației. La rîndul lor, viteza și amplexarea vibrației trebuie făcute perceptibile pentru ureche cu ajutorul materialului sonor al limbii respective, căreia îi aparțin și condiționările prozodice constante sau variabile. În prima parte din *Faust*, Goethe a îmbogățit enorm limba germană, prin plenitudinea sufletului său năvalnic, prin vastitatea și diversitatea spațiilor optice în care s-a exprimat acest suflet, prin noua tărie, noua amplexare și noua mobilitate a vibrației lui, în așa fel, încît noile sonorități descoperite abia de el au părut că anulează condiționările prozodice, îndeosebi acelea impuse de rimă, în tiparul cărora se menținuse pînă atunci limba germană. Ceea ce a realizat lirica goetheană, în domeniul exprimării în germană a sentimentelor, a desăvîrșit *Faust* în domeniul exprimării dramatice, în dialog, a sufletului stăpînit de emoție, într-un spațiu structurat în tablouri: exteriorizarea sonoră a sufletului prin viziuni cinetice, direct de la eu la lume, sau indirect prin chipuri expresive — răzbaterea sufletului spre lumea vizibilă, fără elemente de legătură intelectuale, preschimbarea lumii în suflet și, prin aceasta, preschimbarea sufletului în lume, fără calea ocolită a preschimbării lui în spirit, ori chiar în noțiuni. Prin lirica lui și prin partea întîi din *Faust*, Goethe a făcut pentru Germania ceea ce a vestit Italiei Dante, ca inovație a lui, în cuvintele :

*Eu sînt așa, că-ndată ce m-atinge
Suflarea dragostei, vibrez sunînd...*

Exprimarea lirică prin cuvinte a vieții nemijlocite, pe care lirica lui Goethe concomitent o re-

alizează și o reprezintă, își află un monument *dramatic* unic și totodată atotcuprinzător în plasticitatea, în ritmica și melodica primei părți din *Faust*.

Deosebirea fundamentală dintre limba din partea întâi și aceea din partea a doua este aceasta : în partea a doua Goethe nu mai vorbește ca un creator de limbă, ci ca un maestru al limbii, deci ca posesor al unor mijloace de expresie poetică, firește create de el însuși, pe care le aplică în mod conștient. În *Faust II*, cuvîntul nu mai reprezintă întruparea nemijlocită a vieții ; poetul utilizează conștient viața preschimbată mai demult în cuvînt, pentru scopuri picturale, didactice sau chiar muzicale, limbajul nu mai e manifestarea sufletului și a spiritului, ci un ansamblu de efecte detașate, adesea calculabile, asupra spiritului. Lirismul unitar, care pornește din centrul vieții lui Goethe, ca să se extindă într-un spațiu mai apropiat sau mai îndepărtat, făurindu-l sau transformîndu-l, este înlocuit în *Faust II* aproape întotdeauna, chiar și în interludiile lirice, printr-un mod de exprimare, e adevărat, nu produs de spirit, de conștiință, dar controlat, reflectat de ele. Ritmurile rezultate corespunzător sentimentului sînt încadrate într-o metrică prescrisă de rațiune, imaginile ce se impun imperios sînt orînduite conform unor temeieri picturale sau arhitectonice în spații prescrise de spirit, materialul sonor e repartizat conform unor intenții și cunoștințe muzicale. Exemple în acest sens oferă îndeosebi scenele finale. Ceea ce am spus despre limba din *Pandora* și *Divanul occidental-oriental* este valabil și pentru *Faust II*, doar întinderea spațiului, a mij-

loacelor tehnice și a materialului vizual este mai mare, polifonia e mai conștientă și mai bogată ; dar în partea a doua aproape că nu se mai găsește nici un ton primar creator de limbă din bogăția sufletească încă nesupravegheată care capătă glas în partea întâi din *Faust*, de la primul pînă la ultimul vers — poate cu excepția cîntecelor lui Lynceus, a cîntecelor de la început ale elfilor, sau a corului final din Noaptea valpurgică clasică. Căci în *Faust II* planul, spațiul ce trebuie umplut, există mai înaintea tablourilor, metrica sau formele strofelor există mai înaintea accențelor, iar contururile fixate de conștiință pentru diversele motive, mai înaintea conținutului ce trebuia să li-l dea viața, iar toate aceste scheme metrice, spații, motive rezultă, la rîndul lor, nu dintr-o tensiune fundamentală a inimii lui Goethe, care să fi fost apoi îndrumată prin toate zonele ființei sale în ritmuri și valuri schimbătoare, ci din domenii și straturi diferite, separate și separabile, închise în sine din capul locului, din care poetul a ales și a folosit cîte ceva după nevoi și prilejuri.

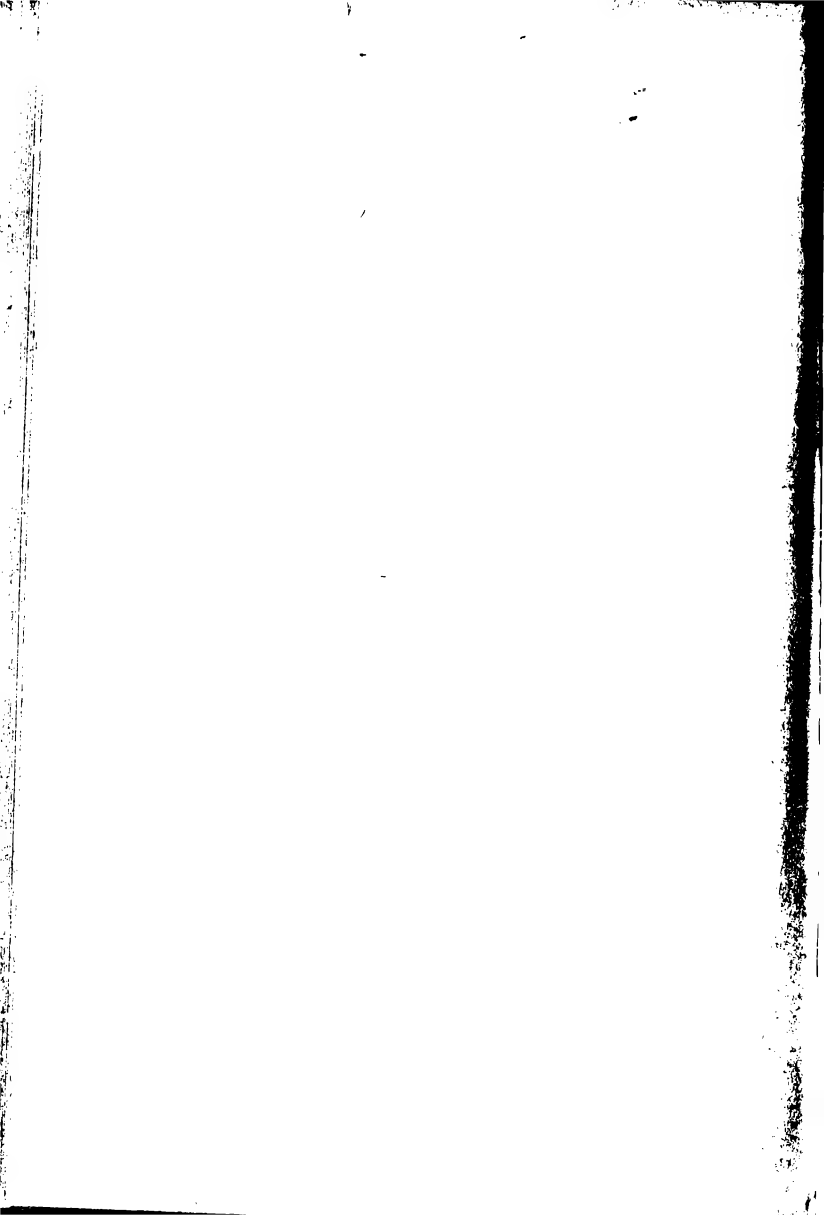
Înțelepciunea universală practică, *aperçu*-ul științific, iluminarea metafizică, plăcerea artistică de a privi, dorul pătimaș, pornirea spre jocul decorativ, tihna idilică, interesul pentru peisaj și așa mai departe — toate aceste momente din viața lui Goethe erau acum separate și-și aveau fiecare spațiile și modurile de manifestare proprii, iar poetul cunoștea mijlocul stilistic necesar pentru exprimarea fiecărui mod de manifestare. În *Faust II*, toate aceste momente sînt legate în șir, acordate ulterior, iar diferitele imagini din viață

mai mult raportate la Faust, grupate în jurul lui, decît dezvoltate pornind de la el.

Aşa cum ideea faustică, a cărei origine şi întrupare se află în partea întâi, s-a diluat pentru Goethe în *Faust II* într-o idee cuprinzătoare conştiinţă, extinzîndu-se într-un spaţiu faustic, în care poetul îşi putea depozita diferitele imagini din viaţă, tot astfel limba din partea a doua a devenit dintr-un act creator de spaţii, de imagini, de accente, un arsenal pentru spaţiile, imaginile şi accentele aflate mai dinainte la îndemînă. Din propria-i substanţă faustică, Goethe a extras ulterior ideea faustică, la care şi-a raportat din nou amănuntele ; din actul de expansiune al propriei lui vieţi a rezultat apoi lumea, în care şi-a distribuit din nou comorile vii, avînd o perspectivă raţională ; din preschimbarea involuntară a trăirilor sale în sonorităţi a rezultat materialul lingvistic, pe care l-a utilizat apoi cu o artă conştiinţată pentru exprimarea eului său, ori pentru ornamentarea lumii sale. Şi în privinţa aceasta, *Faust* e o alegorie a preschimbării fiinţei lui Goethe într-un univers. Bogăţia faustică a devenit vastitate, dar, desigur, prin aceasta s-a şi subţiat, avîntul lui Faust a devenit imagine, dar, desigur, prin aceasta a şi încremenit, jarul lui a devenit lumină, dar, desigur, prin această s-a mai răcit — şi astfel, cea mai mare operă a lui Goethe se situează la sfîrşitul vieţii sale ca o imagine a desăvîrşirii lui, care e totodată şi o renunţare. Aici se sfîrşeşte în efigie existenţa sa, care a început cu aspiraţia către infinit şi s-a împlinit, s-a încheiat prin renunţarea la infinit. Aşa cum cercul ca linie mobilă e alegoria infinitului, iar ca figură în

repaus alegoria finitului însuși închis în el, tot astfel această operă ce se reîntoarce în sine oferă alegoria vieții lui Goethe, a mișcării infinite, și a chipului lui Goethe, a desăvârșirii calme, umplute lăuntric, îngrădite spre exterior, cu alte cuvinte a unei desăvârșiri întemeiate pe renunțare : toate avînturile, toate luptele lui devin pace eternă întru Domnul Dumnezeu, pentru care mișcarea e imagine, iar imaginea alegorie a mișcării.

INDICI



I PERSOANE

A

Abschatz, Hans Assmann
von : I 61

Alba, Ferdinand duce de :
I 318

Alceu : II 324, 332

Alcibiade : II 9

Alexandru cel Mare : I 29,
55 ; II 9, 126, 267 ; III 34,
308, 418

Alfieri, Vittorio : II 309

Ampère, André Marie : III
297

André, Johann : I 350

Anna Amalia, ducesă : I
406 ; II 56 ; III 103

Anno (Hanno) : I 157

Anson, lord : I 53

Archenholtz, Johann Wil-
helm von : II 200

Ariosto, Lodovico : I 32,
130 ; II 80, 81, 326, 342

Aristofan : II 414

Aristotel : I 24, 254, 397 ; II
106, 364, 366

Arndt, Ernst Moritz : III 36

Arnim, Bettina von : I
XLVI, 53, 56, 64, 67 ; III
40—44, 49, 96, 206

Arnim, Ludwig A. von : I
XLVI, 53, 158 ; II 9

Augustin, sfintul : I 73 ; III
154, 165, 169, 181

B

Balzac, Honoré de : I *VIII*,
XXI, *XXII*, *LII*, 41 ; II
167 ; III 61, 67, 299

Basedow, Johann Bernhard:
I *XXXVII*, 372 ; III 175.

Beaumarchais, Caron de : I
XXXVIII, 256

Beethoven, Ludwig van :
I *XX*, *XLIV*, *XLVII*, 318 ;
II 9 ; III 44—47, 307

- Behrisch, Ernst Wolfgang :
I 129
- Béranger, Pierre Jean de :
I L ; III 299
- Bergson, Henri : II 30
- Bernhard de Saxa-Weimar :
III 141
- Besser, Johann von : I 61
- Bismarck, Otto von : II 9,
48 ; III 171, 172, 363
- Boccacio, Giovanni : II 409
- Bodenstedt, Friedrich von :
III 283
- Bodmer, Johann Jakob : I
133, 369
- Böhme, doamna : III 175
- Böhme, Jakob : 175
- Boie, Heinrich Christian : I
369, 373 ;
- Boileau, Nicolas : I 61
- Bonaparte, Jérôme : I XLVII
- Bourbon, dinastia : I XLVIII
- Breitinger, Johann Jakob :
I 133
- Brentano, Bettina : v. Ar-
nim, Bettina
- Brentano, Clemens : I XLVI,
53, 158 ; II 9
- Brentano, Maximiliane : v.
Laroche, Maximiliane
- Breughel (Brueghel) : II 410
- Brion, Friederike : I XX,
XXI, XXV, XXXVI, 100,
165, 166, 197, 203, 210, 213,
239, 240—243, 246—249,
255, 256, 257, 267, 281, 294,
317, 324, 330, 339, 341, 352,
400, 418 ; II 15, 46, 50, 51,
56, 148, 247, 301 ; III 50,
84, 151, 153, 155, 156, 159,
160, 178, 179
- Brockes, Barthold Heinrich :
I 105
- Bruno, Giordano : I 145, 146 ;
III 20
- Brutus : I 162, 188, 208, 296,
396, 397 ; II 108, 389 ; III
33
- Buckle, Thomas : II 275
- Büchner, Georg : I 208
- Buff, Lotte : I XXVI,
XXXVI, 22, 267, 313, 317,
329, 339, 341 ; II 15, 50, 51,
56, 135, 248, 301 ; III 41,
50, 151, 159, 178, 179, 321
- Bunyan, John : II 156
- Burckhardt, Jakob : II 100,
200, 230 ; III 162
- Bürger, Gottfried August :
I XXXVIII, XXXIX, 357,
373
- Bury, Friedrich (Fritz) : II
242
- Byron, George Gordon : I
VIII, XXI, XLVIII, XLIX,
L, LII, 40, 231 ; II 319,
326, 340, 398 ; III 35,
300—310, 313, 316, 356,
432, 440

C

- Cagliostro, familia : II 238
 Cagliostro, Giuseppe Balsamo : I 94 ; II 245
 Calderón, de la Barca : III 61, 285—293, 314
 Campanella, Tommaso : II 410
 Carlyle, Thomas : I *XI*, *XLIII* ; III 304, 310, 311
 Carol cel Mare : II 9
 Carol al V-lea, rege al Franței : II 18
 Catilina : III 38
 Cato : I 296
 Cellini, Benvenuto : II 215, 216 ; III 170, 181, 191—196, 316, 318
 Cervantes Saavedra, Miguel de : I 32 ; II 155
 Cezar, Caius Iulius : I *LIII*, 5, 29, 192, 194, 207, 221, 248, 322 ; II 9, 108, 389 ; III 32—35, 38, 182, 424
 Chardin, Jean : III 196
 Chateaubriand, René de : I *XLV* ; III 27
 Christiane : v. Goethe, Christiane
 Clavigo y Fajardo : I 256
 Cleopatra : I 214
 Coleridge, Samuel Taylor : III 309
 Confucius : III 275

- Constantin, prinț de Weimar : I 370
 Corneille, Pierre : I 184 ; III 285
 Cotta, Johann Friedrich von : I *LI*
 Cuvier, Georges : *XLVIII* ; II 284

D

- Dannecker, Johann Heinrich von : III 19
 Dante, Alighieri : I *VIII*, *XXI*, *XXXV*, 31, 32, 39—45, 52, 84, 118, 157, 159, 171, 173, 274, 278, 300 ; II 253, 321, 332, 436 ; III 20, 98, 285—288, 292, 314, 393, 440, 443
 David, Jacques Louis : I *XLI* ; II 309
 Delacroix, Eugène : I *LI*, *LII* ; III 299
 Delf, domnișoara : I 318
 Descartes, René : II 286, 392
 Dickens, Charles : III 67
 Diderot, Denis : I, *XLV* ; III 185, 191, 192, 195, 316
 Diez, Friedrich : III 197
 Dilthey, Wilhelm : I *X*, *LIII* ; II 280
 Djelaleddin (Moulavi Djalo'd Din Rumi) : III 204, 205

Domenico Feti : I 154

Dostoievski, Fedor : III 61,
67

Driesch, Hans : I 24

Dubois, Paul-Francois : III
297

Dürer, Albrecht : I 188, 265,
266 ; II 235

E

Ecaterina, împărăteasa Ru-
siei : I 88

Eckermann, Johann Peter :
I XLII, 20, 65 ; II 19, 73,
141, 162, 241, 398 ; III 34,
39, 385—388

Egmont, Lamoral, conte de :
I 318

Eminescu, Mihai : I IX

Engels, Friedrich : II 265

Erasmus de Rotterdam : II
377

Ernesti, J. A : III 175

Erwin von Steinbach : I 187,
188, 392

Eschil : I 29 ; II 236, 434,
435 ; III 106, 129

Este, Eleonora d' : II 126

Euripide : I XXIV, XL ; II
105, 106, 110, 114, 117,
119—122, 228, 236, 342,
434, 435

Everdingen, Allart van : II
205

F

Falk, Johannes : III 27

Fahlmer, Johanna : I 363

Fénélon, François de : I 59

Fernow, Karl Ludwig : III
95

Fichte, Johann Gottlieb : I
XLVII ; III 20, 363

Fidias : II 234

Fielding, Henry : II 156

Filangieri, Gaetano : II 244

Firdousi (Abul Kasim Man-
sur) : I L ; III 204

Forster, Georg Adam : III
281

Francisc al II-lea, împărat
al Germaniei : I XLVI ;
III 47

Frederic cel Mare : I 43, 93,
104, 294 ; II 8, 9, 267 ; III
34, 127, 146, 154, 164, 171,
172

Freiligrath, Ferdinand : II
316

Friederike : v. Brion

G

Galilei, Galileo : II 286

Gall, Franz Joseph : I 386

Gärtner, Karl Christian : I
123

Gautier, Théophile : II 230

- Gellert, Christian Fürchtegott : I XXXV, 63, 96, 98, 123 ; III 157, 163, 164, 175
- Geoffroy de Saint-Hillaire : II 284
- George, Stefan : I X, XI, LIII, LIV, 43, 301 ; II 332 ; III 283, 284, 318
- Gerning : I 55
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von : I 357
- Gessner, Salomon : I 130
- Gluck, Christian Willibald : I XL
- Goethe, Christiane von : I XXXV, XLI, XLII, XLVI, XLIX, 331 ; II 299—306, 309, 312, 313, 328, 343, 353, 354, 441 ; III 206
- Goethe, Cornelia : I XXXIII, XXXIX, 90, 91, 98
- Goethe, Johann Kaspar : I XXXIII, XL, 51
- Goethe, Julius August Walther von : I XLII, XLIX, LII, 332
- Goethe, Katharina Elisabeth : I XXXIII, XLVII ; III 43
- Goetz von Berlichingen : I 209, 211, 221, 222, 224
- Goldsmith, Oliver : I XXV ; III 156
- Gontard, Susette : II 53
- Görres, Joseph von : I L
- Göschen, Georg Joachim : II 253
- Gotter, F. W. : I 369
- Gottsched, Johann Christoph : I 61, 63, 104, 133 ; II 343, 419 ; III 157, 158, 163, 175
- Goué : III 177
- Grabbe, Christian Dietrich : I 208
- Gretchen din Frankfurt : I 80, 83, 93, 101 ; III 178, 179
- Grillparzer, Franz : I XLIX, LI ; III 293
- Grimm, Jakob și Wilhelm : I XLVII
- Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von : II 155, 156
- Grotius, Hugo : III 20
- Grünewald, Mathias : II 235
- Günther, Johann Christian : I 102, 116

H

- Hackert, Philipp : I XLVI ; II 215, 240, 242 ; III 188—191, 196
- Hafiz (Şamseddin Mohammed) : I XLVII, 209 ; III 201, 204—206, 216, 220, 289, 314
- Hagedorn, Friedrich von : I 103

- Haller, Albrecht : I 62, 102, 103, 105
- Hamann, Johann Georg : I XXXIV, 364, 365 ; II 14 ; III 163, 220
- Hamilton, lady : II 244
- Hamilton, William : II 244
- Hammer-Purgstall, Joseph : III 196, 203
- Hardenberg, Friedrich (Novalis) : I XXXVII, XLIV, 37 ; II 153 ; III 363
- Hasenkamp : I 372
- Haydn, Joseph : I XLIV
- Hebbel, Christian Friedrich : I 208, 246, 247 ; II 431
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich : I XLVI, XLVII, LII ; II 34—37, 225, 280 ; III 363
- Heine, Heinrich : I L, LI, 410 ; II 326 ; III 308
- Heinse, Johann Jakob Wilhelm : I 360, 371 ; II 80, 326, 389, 444
- Henric al V-lea : I XXIII
- Heraclit din Efes : II 228
- Herder, Johann Gottfried : I XX, XXI, XXXVI, XXXVII, XXXIX, XLI, XLV, 99, 141, 147, 149—164, 166, 169, 177, 180—188, 194, 204, 205, 208, 212, 213, 219, 238, 241, 243, 264, 265, 270, 271, 273—306, 307, 320, 336, 338, 343, 360—362, 365, 368, 375, 399, 400, 401 ; II 7, 14, 46, 51, 60, 101, 236, 274, 280—282, 361, 364—366, 388, 390, 397, 398, 444 ; III 7, 8, 141, 145, 151, 153—157, 164, 167, 175, 220, 275—280, 282, 300, 315, 319, 406
- Herodot : III 140
- Herzlieb, Minna : I XLVI, 256 ; II 51 ; III 43, 50, 84, 96, 97
- Heyse, Paul : II 160
- Hölderlin, Friedrich : I VIII, XLIV, 13, 38, 274 ; II 9, 53, 138, 322, 324, 325, 347 ; III 371
- Homer : I 146, 150, 156, 159, 160, 162, 189 ; II 76, 125, 210, 236, 249, 250, 307, 321, 324, 366, 367, 422, 426, 430, 432, 454 ; III 288, 293, 314, 347
- Horatiu, Quintus Horatius Flaccus : I 61, 159, 204 ; II 358, 415 ;
- Hugo, Victor : I XLV, L, LI, LII ; II 316 ; III 297—299, 312, 313
- Humboldt, Alexander von : I XLVII
- Humboldt, Wilhelm von : III 343

I

Ibsen, Henrik : I 127, 352 ;
 III 61
 Iffland, August Wilhelm :
 II 404
 Iosif al II-lea : II 373
 Iosif, Ștefan Octavian : I
 102

J

Jacobi, Friedrich Heinrich :
 I *XLI*, 341, 358, 363, 366,
 368, 371, 373, 375, 376 ; II
 391, 444
 Jacobi, Johann Georg : I
 341, 358, 365, 366, 368, 370,
 373, 375, 376 ; II 391, 444
 Jagemann, Caroline : II 8,
 18
 Jagemann, Ferdinand : II 8
 Jean Paul : I *XLIV*, 37 ; II
 177, 391, 452 ; III 57, 93,
 146
 Jerusalem, Karl Wilhelm : I
XXXVII, 282, 296—299 ;
 II 46
 Jukovski, Vasili Andreie-
 vici : III 311
 Jung, Marianne : v. Wille-
 mer, Marianne
 Jung-Stilling, Johann Hein-
 rich : III 177

K

Kalidasa : III 281
 Kanitz : I 61 ; III 163
 Kant, Immanuel : I *XL*, 253 ;
 II 30, 31, 368, 390, 392,
 393 ; III 363
 Karl August, duce : I *XXI*,
XXXIV, *XXXVIII*, *XL*,
XLI, *XLII*, *XLV*, *LI*, 367,
 399, 400, 403, 406 ; II 15—
 26, 44, 51, 56, 397, 398 ;
 III 7
 Kaufmann, Angelika : II
 240, 242
 Kaufmann : III 175
 Kayser, Friedrich Chri-
 stoph : II 242, 254
 Keats, John : III 309, 310
 Keller, Gottfried : II 160,
 167
 Kepler, Johannes : II 286,
 292 ; III 20
 Kestner, J. C. : I 22
 Kleist, Ewald : I 105
 Kleist, Heinrich von : I
XLVII, *LIII* ; II 138 ; III
 36, 304, 307
 Klettenberg, Susanne : I 143,
 146, 363 ; II 450 ; III 175
 Klinger, Friedrich Maximi-
 lian : I *XXXIX*, *XLII*, 14,
 294, 359, 360, 363, 368, 371,
 373 ; II 16, 391
 Klopstock, Friedrich Gott-
 lieb : I *XIII*. *XXVII*,

XXXVI, XXXVII, XL,
 XLII, 38, 63, 102—107,
 111—114, 130—136, 148,
 150, 170, 177, 188, 194—202,
 296, 357, 364, 365, 369 ;
 II 21, 324, 376, 390 ; III
 157, 163
 Knebel, Karl Ludwig von :
 I 370 ; II 387
 Kniep, Christoph Heinrich :
 II 242
 Kolbe, Karl Wilhelm : II
 8
 Körner, Theodor : III 38
 Kretschmer, Ernst : I 386

L

La Bruyère, Jean de : I 120,
 397, 398
 Lamartine, Alphonse de : I
 L
 Lamprecht, Karl : II 275
 Laroche, Maximiliane von :
 III 41
 Laroche, Sophie von : III 41
 Lavater, Johann Kaspar : I
 XX, XXXVII, XLV, 270,
 340, 358, 368, 372, 373,
 375—390, 398—400 ; II 8,
 28, 391 ; III 151, 157, 175
 Leibniz, Gottfried Wilhelm :
 I 24 ; II 286
 Lenbach, Franz von : II 48
 Lensing, Elise : I 247
 Lenz, Jakob Michael Rein-
 hold : I 294, 359, 360, 363,
 368, 373, 375 ; II 16, 391
 Leonardo da Vinci : II 210,
 212
 Leopardi, Giacomo : I LII ;
 III 313
 Leroux, Pierre : III 297
 Lesage, Alain René : II 156
 Lessing, Gotthold Ephraim :
 I XXXV, XXXVI.
 XXXIX, XL, 104, 133,
 150, 152, 161, 202, 214 215,
 218, 219, 223—234, 254, 255,
 276, 296 ; II 106, 123, 124,
 161, 350, 364, 365, 390 ;
 III 163, 164, 275
 Leuchsenring : I 270 ; III
 175
 Levetzow, Ulrike von : I L ;
 II 52 ; III 50, 207, 208, 320,
 321
 Lili : v. Schönemann, Lili
 Lindenau, conte : I 129
 Lingg, Hermann von : II 82
 Lips, Johann Heinrich : II 8
 Locke, John : II 286
 Lombroso, Cesare : I 386
 Lope de Vega : III 293
 Lotte : v. Buff, Lotte
 Lucrețiu : II 228
 Luden, Heinrich : I XV ; II
 269
 Ludovic al XIV-lea : I 118 ;
 II 159 ; III 170
 Luise, regina : II 8
 Luther, Martin : I 73, 151,

180, 185, 210, 320 ; II 113 ;
III 285, 316, 317, 363

M

Macpherson, James : I
XXXIV, 160, 161, 162, 185,
188 ; III 164

Mahomed : I 192, 207, 209,
221 ; III 35, 201

Manso, Giambattista : II
136

Mantegna, Andrea : II 210 ;
III 24

Manzoni, Alessandro : I L,
LI ; III 312, 313, 316

Marco Polo : III 196

Marlowe, Christopher : I
223, 224

Martial : II 350, 357 ; III 97

Marx, Karl : II 265, 316

May, Georg Oswald : II 8

Mendelssohn, Moses : I 149

Mendelssohn-Bartholdi, Fe-
lix : I XLIX

Merck, Johann Heinrich : I
XXV, XXXVII, 232, 360,
361, 368, 375 ; II 151, III
175

Merimée, Prosper : III 297,
299

Meyer, Heinrich (Kunstme-
yer) : I XLIV ; II 215, 234,
240—242, 267, 387

Michaelis : v. Schlegel, Ca-
roline

Michelangelo. Buonarotti :
II 9, 208, 234

Mickiewicz, Adam : I LI ;
III 311

Mieding : III 15

Milaneza : II 238, 246—250

Milton, John : I 130 ; III 20,
440

Mirabeau, Honoré : II 265

Molière, Jean Baptiste Po-
quelin : I XXXIV, 123,
127, 184 ; III 61, 314

Mommsen, Theodor : II 101 ;
III 184

Mondidier, Aubry de : II 18

Mongolfier, frații : I XL

Montaigne, Michel Eyquem :
III 285

Moore, Thomas : III 309

Moritz, Karl Philipp : II
242, 243, 253

Morus, I. F. : III 175

Morus, Thomas : II 410

Mozart, Amadeus Wolf-
gang : I XL, XLI ; II 9

Müller, Friedrich (Maler
Müller) I XXXIX, 360

Müller, Friedrich von, can-
celar : I 15, 20 ; II 241 ;
III 27, 39, 317

Müller, Johannes von : III
27, 29, 167

Muratori, Ludovico Anto-
nio : II 136

N

- Nagel, Lotte : I 335
 Napoleon I : I *XX*, *XLV*,
XLVI, *XLVII*, *XLVIII*,
XLIX, *L*, 5, 43, 55, 95, 99,
 248, 281, 299 ; II 18, 19,
 263—267, 398, 402, 403 ; III
 26—39, 182, 214, 303, 304,
 305, 307, 312, 313, 356
 Necker, Jacques : III 295
 Neri, Philippo : II 245
 Neumann, Christiane : II
 340
 Newton, Isac : II 31, 286—
 292
 Nicolai, Friedrich : I 263
 Niebuhr, Barthold Georg :
 II 267, 270
 Nietzsche, Friedrich : I *XI*,
 192, 386 ; II 30, 100, 102,
 369 ; III 187, 245, 283, 284,
 318
 Novalis : v. Hardenberg
 Numa Pompilius : III 175

O

- Oelenschleger, Adam Gott-
 lob : II 311
 Oeser, Adam Friedrich : I
XXXV, 103, 138, 140, 142 ;
 III 175
 Oeser, Friederike : I 103,
 136, 141
 Opitz, Martin : I 61, 63,

104, 105 ; II 324, 343, 364,
 419

- Ossian : v. Macpherson
 Ovidiu : I 154

P

- Palladio, Andrea : II 216
 Palm, Johann Philipp : I
XLVI
 Paracelsus, Theophrastus
 Bombastus von Hohen-
 heim : I *XXXVI*, *LII*, 145,
 156, 188 ; III 426
 Pascal, Blaise : III 20
 Passavant : I 369
 Pater, Walter Horatio : II
 230
 Paul, sfintul : I 73
 Pausias : II 337
 Percy, Thomas : I 158
 Petrarca, Francesco : I 32,
 158 ; II 332 ; III 95, 98,
 285
 Pfilzer, Nikolaus : I 221
 Pindar : I *XXI*, 157, 159,
 180, 184, 185, 188, 193—
 195, 204—207 ; II 102, 332,
 341, 342 ; III 134, 135
 Pitagora : II 292
 Platen-Hallermünde, Au-
 gust von : I 38 ; III 225
 Platon : I 29, 84, 100 ; II 29,
 30, 62, 392, 407, 410, 437 ;
 III 118, 217, 283, 335, 337,
 338, 371

Plutarh : I 414 ; III 425
 Pogwisch, Ottilie von : I
 XLIX
 Pompei : I 208 ; III 424
 Poussin, Nicolas : III 425
 Propeŕtiu : III 97, 201
 Protagoras : II 222

306, 346, 365, 364, 372,
 383 ; II 156, 157, 176 ; III
 154, 164, 165, 169, 171, 177,
 181, 182.
 Rubens, Peter Paul : II 235
 Rückert, Friedrich : III 225,
 248, 283

R

Rabelais, François : I 32 ; II
 155, 410
 Racine, Jean : I XXXIV,
 XLIV ; II 159
 Rafael, Sanzio : II 9, 208,
 214, 234, 319, 460
 Raimund, Ferdinand : II 17
 Ranke, Leopold von : II 101,
 278, 279 ; III 140, 155, 162
 Rauch, Christian : II 8
 Reiffenstein, Johann Fried-
 rich : II 242
 Rembrandt, Harmensz van
 Rijn : II 235
 Richardson, Samuel : II 155
 Richelieu, Armand Jean du
 Plessis, cardinal : III 171
 Richter, Friedrich : v. Jean
 Paul
 Riemer, Friedrich Wilhelm :
 II 241
 Rodin, Auguste : I 183
 Roos, Heinrich : II 206
 Rousseau, Jean Jacques : I
 XXVII, XXXIV, XXXV,
 XXXIX, 73, 186, 286, 305,

S

Saadi, Muslihiddin : III 204,
 205
 Sachs, Hans : I 188, 211,
 259, 265, 266 ; III 268
 Safo : I 88 ; II 324, 410
 Sainte-Beuve, Charles-Au-
 gustin : III 297
 Saint-Germain : I 94
 Saint-Pierre, Bernardin de :
 I XLI
 Saint-Simon, Louis de Rou-
 vroy : III 170, 181
 Scarron, Paul : II 156
 Scharnhorst, Gerhard Jo-
 hann David von : III 36
 Schelling, Friedrich : I 88 ;
 II 37, 225 ; III 20
 Scherer, Wilhelm : I XXV
 Schiller, Friedrich : I XIX,
 XX, XXI, XXXIV, XL,
 XLI, XLII, XLIII, XLIV,
 XLV, LI, 167, 251—257,
 326, 375, 399, 402 ; II 21,
 36, 51, 101, 108, 123, 124,
 130, 131, 152, 161, 224, 297,
 303, 304, 340, 350, 357, 358

- 361, 362, 364, 367, 370, 372, 381, 382, 385—400, 408, 416, 418—424, 431, 440, 444, 447, 449, 456, 457, 460, 461 ; III 7—26, 78, 100, 101, 103, 116, 149, 183, 294, 302, 335, 343
- Schinkel, Karl Friedrich : I *L*
- Schlegel, August Wilhelm : I *XLIV*, *XLVII*, *LIV*, 88 ; III 279, 295
- Schlegel, Caroline : I 88
- Schlegel, Friedrich : I *XLIV* ; III 90, 279, 316, 318, 319
- Schlosser, Johann Georg : I 370
- Schnabel, Johann Gottfried : I 59
- Schönemann, Lili : I *XX*, *XXXVIII*, 256, 315, 329, 336—353, 356, 358, 361, 398—400, 405, 407 ; II 15, 25, 50, 51, 56, 248, 313 ; III, 50, 151, 161, 178, 179
- Schönkopf, Anna Katherina (Kätchen) : I *XXXV*, 101, 166 ; III 178
- Schopenhauer, Arthur : I *XLIX* ; II 36 ; III 88
- Schöpflin, J. D. : III 164, 175
- Schubarth, Christian Friedrich Daniel : III 101
- Schubarth, Ludwig : III 101
- Schubert, Franz : I *LI*
- Scott, Walter : I *XLVIII*, *XLIX* ; III 67, 300—302, 309, 312, 313
- Serasi, Pier Antonio : II 138, 139
- Shaftesbury, Anthoni Ashler Cooper : I 224
- Shakespeare, William : I *VIII*, *XXI*, *XXII*, *XXV*, *XXXIV*, *XXXVI*, *XLIV*, *LIII*, 4, 32, 39—46, 52, 77, 118, 137, 138, 146, 150, 151, 156, 157, 159—166, 170—175, 178, 180, 185, 187, 189, 190, 193, 204—209, 212—216, 219, 261, 269, 273, 275, 301, 307, 320, 321, 346, 413, 416 ; II 9, 11, 46, 54, 101, 108, 123, 160, 162, 171, 183, 194, 196, 320, 326, 332, 341, 421, 434, 435, 454 ; III 22—24, 60, 61, 91, 106, 127, 129, 137, 153, 157, 158, 164, 172, 183, 198, 236, 275, 285, 286, 288—290, 292, 293, 300—302, 309, 314, 327, 333, 347, 393, 407, 416, 417
- Shelley, Percy Bysshe : I *L* ; III 20, 309
- Sickingen, Franz von : I 222—223
- Sixt al V-lea : II 245
- Socrate : I 192, 194, 207, 221
- Sofocle : I 159 ; II 236, 366, 434, 435, 437 ; III 56, 71, 314

Southey, Robert : III 309
 Spies, Johann : I 221
 Spinoza Baruch : I 150, 182,
 267, 324 ; II 30, 35, 39—41,
 46, 83, 209, 286, 392, 417 ;
 III 164, 260
 Staël, Anne Louise Ger-
 maine, doamna de : I
XLVIII ; III 294—297
 Stapfer, Philipp Albert : III
 297
 Statius, Publius Papinius :
 II 250
 Steffens, Henrik : II 225
 Stein, Charlotte. von : I
XX, *XXI*, *XXXIX*, *LI*,
 20, 324, 328, 399, 400, 403,
 407, 418 ; II 15, 39, 44—68,
 70, 77, 78, 83, 107, 110, 135,
 136, 148, 196, 197, 249,
 298—302, 313, 395, 398 ; III
 7, 25, 84, 207, 209
 Stein, Friedrich von : I 20
 Stein, Heinrich Friedrich
 Karl, duce de : III 36
 Stendhal, Marie-Henri Bey-
 le : I *LII* ; II 230 ; III 299
 Stephenson, George : I
XLVIII
 Sterne, Lawrence : I *XXXIV*,
 305 ; II 156, 157
 Stieler, Joseph : II 8
 Stolberg, Auguste : I 335,
 336, 341, 342, 352, 368
 Stolberg, Christian, conte

de : I *XXXVIII*, 341, 353,
 365—368, 372, 373
 Stolberg, Leopold, conte de :
 I *XXXVIII*, 341, 364—
 368, 373
 Swift, Jonathan : II 410
 Sylla : I 208
 Szymanowska, Maria : III
 328

T

Tacit : III 140
 Taine, Hippolyte : II 230
 Talleyrand, Charles Mau-
 rice : III 27, 29
 Tasso, Torquato : I 32, 130 ;
 II 136, 138
 Tauler, Johannes : I 146
 Teocrit : I 416
 Teofrast : I 120, 397, 398
 Tertulian : III 290
 Textor : v. Goethe, Katha-
 rina
 Thorwaldsen, Bertel : I
XLV ; II 309
 Tibul : III 97
 Tieck, Ludwig : I *XLIV* 410 ;
 II 177
 Timur Leng (Tamerlan) :
 III 34
 Tischbein, Johann Heinrich
 Wilhelm : II 240, 242
 Titus Livius : III 140
 Tucidide : III 140
 Turra : II 245

U

Uhland, Ludwig : I 158

V

Văcărescu, Ienăchiță : I
XLVIII

Verschaffeldt, Maximilian
von : II 242

Vianu, Tudor : I XXX

Virgiliu : I 416 ; II 236

Voltaire, François Marie
Arouet : I VIII, XXI,
XXXIII, XXXIV, XXXIX,
XLV, 93, 346, 412 ; II 156,
323, 410 ; III 29, 31, 164,
192, 270, 275, 296, 315, 316,
415

Voss, Johann Heinrich : I
XL, XLIII ; II 310, 311,
350, 427, 428, 430, 431 ; III
316, 319

Vulpus, Christian August :
I 331

Vulpus, Christiane : v.
Goethe, Christiane

W

Wagner, Heinrich Leopold :
I 359, 360, 363, 367, 373 ;
II 16, 391

Wagner, Richard : I 21, 265

Watt, James : I XXXV

Watteau, Jean Antoine : I
346

Werneuchen, Friedrich Wil-
helm Schmidt von : II 311

Werner, Zacharias : III 78

Wieland, Christoph Mar-
tin : I XXVII, XXXIV,
XXXVI, XL, 98, 103,
107, 110, 128, 136—142,
187, 216, 269, 273, 399 ;
II 18, 80, 323, 326, 377,
387, 444 ; III 163

Wilhelm de Orania : I 318

Willemer, Marianne von : I
XLVIII, 328 ; II 52 ; III
201, 206, 207

Winckelmann, Johann Joa-
chim : I XXXIV, XXXVI,
151, 152 ; II 101, 202, 215,
234, 236, 243, 244, 267, 322,
390, 443, 444 ; III 164,
186—189, 191, 196

Wordsworth, William : III
309

Y

Young, Edward : I 230

Ysenburg, Ludwig (von
Buri) : I 93

Z

Zarathustra : III 283, 284

Zelter, Karl Friedrich : I
XLIX, 20 ; II 387 ; III 46

II OPERE DE GOETHE

A

A aparține uneia singure...
(Una doar doamnă să-ți
fie...) : II 54—55

Adevărata voluptate : I 120

A doua ședere la Roma : I
LI ; II 238

Afinitățile electivă : I XLVII,
128, 403 ; II 150, 171, 303,
362, 404, 417 ; III 43, 47—
94, 143, 159, 160 161, 183,
184, 202, 244, 333, 336, 338,
339, 340, 341, 345, 349, 350,
351, 369, 382—384, 394

Ahiliada : II 250, 309, 381,
399, 400, 422, 426, 431 ; III
95, 292, 384, 419

Alexis și Dora : II 308, 328,
329, 336

Amyntas : II 304, 305, 308,
328, 329, 340, 423, 438, 441

Anale : I LII ; III 149, 185

Anii de drumetie ai lui
Wilhelm Meister : I XLVI,
L, LI, 67, 68, 403 ; II 94,
149, 153, 171, 195, 374,
415, 455 ; III 68, 90—92,
94, 111, 161, 322—382, 383,
385—387, 389, 431, 435

Anii de ucenicie ai lui Wil-
helm Meister : I XLIII,
85, 403 ; II 97, 169, 171,

178, 194, 196, 257, 373, 374,
424, 447—459 ; III 22—24,
51—54, 57, 58, 65—68, 76,
79, 90—92, 99, 101, 129,
157, 158, 161, 182, 184,
332—348, 351, 355, 358—
360, 366, 367, 369, 372, 373,
410

Annette : I XXXV, 101, 103
Anotimpurile și orele zilei
chinezo-germane : III 281
Apoteoza artistului : I
XXXVII ; II 258, 259

Artă : III 267

Asediul Mainzului : I L ; II
239

B

Bărbatul de cincizeci de
ani : III 334, 366, 367, 372
Bucuriile : I 116

Bun venit și bun rămas : I
XXXVI, 420 ; II 67

Bunele femei : I XLIV ; III
382

C

Campania din Franța : I
XLIX, L ; III 185, 198

Carnavalul roman : II 231 ;
III 198, 199

- Cartea beției : III 216
- Cartea cîntărețului : III 216,
221, 223, 225, 226
- Cartea cîntecelor din Leipzig : I 63, 101, 102, 107,
113—116, 120, 129, 402,
420
- Cartea Hafiz : III 210, 214,
216, 220—226, 228, 233,
237, 238, 240, 241, 445,
- Cartea iubirii : III 216, 221,
223—226
- Cartea maximelor : III 216,
229, 241, 249, 267
- Cartea nemulțumirii : III
216, 224, 226—231, 252, 267
- Cartea paharnicului : III
216—220, 222, 226, 238,
252
- Cartea parabolilor : III 214,
216, 230, 231, 240, 241, 252,
267, 272
- Cartea paradisului : III 216,
231, 233, 237, 239—242,
271, 272, 284, 401, 445
- Cartea parsului : III 231,
242, 246
- Cartea prietenilor : III 200
- Cartea reflecțiilor : III 216,
229, 241, 249, 167
- Cartea Zuleica : II 67 ; III
200, 210, 211, 213, 214,
220—226, 230, 233, 237, 238,
240, 241, 246, 445
- Cartea Timur : III 200, 214
- Călătoria fiilor lui Megaprazon : II 400, 410, 412,
415 ; III 333
- Călătoria în iad a lui Christos : I 62, 132
- Călătoria în Italia : II 205,
239, 240, 243, 244 ; III 185,
197—199
- Călătoria în Elveția în anul
1797 : III 185, 198
- Călătoria în Harz iarna : I
XXXIX, 131, 420—424 ; II
20
- Călătoria pe mare : I 419 ;
II 66—72, 80, 106
- Călătoria pe Rin, Main și
Neckar : III 185, 198
- Către Belinda : I XXXVIII,
342
- Către Lida : II 55
- Către lună (Leipzig) : I 101,
114, 115, 420
- Către lună (Weimar) : I
XXXIX, 420, 424 ; II 67
- Către Werther : I L ; III 329
- Căutătorul de comori : I
XX
- Cei doi ciudați copii din
vecini : III 333
- Cele patru anotimpuri : II
356, 357

Cellini : I *XLIII* ; III 142
 Cezar : I *XXXVII*, 190—
 193, 210, 220, 225 ; II 89,
 91, 108, 251
 Cina cea de taină de Leo-
 nardo da Vinci : III 24
 Cine e trădătorul : III 366
 Când în infinit același... : III
 257, 260, 261
 Cîntărețul : I *XIX*, *XX*
 Cîntec de Anul Nou : I 120
 Cîntec de mai : I *XXXVI*,
 240
 Cîntec de nuntă : I 101, 113
 Cîntec de sfîntîre a stîncii
 către Psyche : I 196, 197
 Cîntecele din Sesenheim :
 I *XXXVI*, 194
 Cîntecele Harpistului : II
 115, 178—183
 Cîntecele lui Mignon : I
 419 ; III 178, 184—185
 Cîntecul de dimineață al
 artistului : I 258
 Cîntecul de dimineață al
 pelerinului : I 196
 Cîntecul de noapte al dru-
 mețului : I *XL*, 197, 227 ;
 II 115
 Cîntecul desenatorului fi-
 ziognomic : I 391
 Cîntecul în furtună al dru-
 mețului : I 196, 421 ; II
 342

Cîntecul lui Mahomed : I
 197, 198, 202, 203, 314 (v.
 și Mahomed)
 Clăudina de Villa Bella : I
XXXVIII, 227, 344—346,
 350, 351, 353 ; II 254, 255
 Clavigo : I *XXXVII*, 227,
 251, 256, 276, 277, 352,
 353 ; II 88, 90 ; III 277
 Colecționarul și ai săi : III
 334
 Complicii : I *XXXVI*,
XXXIX, *XL*, 123—128,
 166, 344, 402
 Contemplînd craniul lui
 Schiller : I 384 ; III 287
 Convorbirile emigranților
 germani : I *XLIII* ; II 87,
 379, 380, 400, 401, 406—
 408, 423 ; III 333, 352, 368,
 382
 Corespondența dintre Schi-
 ller și Goethe : I *LI*
 Craiul ielelor : II 437, 438
 Cuvinte străvechi. Orfice : I
XLIX ; III 257, 263, 265,
 271

D

Dac-aș sta cumva pe gîn-
 duri... : III 210
 Darurile zeilor : I 315 ; II
 417

De ce ne-ai dat privirile
adînci... II 62; III 209,
326

Dedicăție : I XL, 419; II
66—82, 326; III 222

Dedicăție la *Faust* : I
XLIII; II 326; III 60

Despre arhitectura ger-
mană : I XXXVII

Despre fiziognomie în ge-
nere : I 391

Despre metamorfoza ani-
malelor : II 228

Despre metamorfoza plan-
telor : I XLIV; II 228,
283, 390

De ziua lui Shakespeare : I
XXXVI, 163, 185

Din nou mi-apuci un de-
get... : III 240

Divanul occidental-orien-
tal : I XLVIII, XLIX, 403;
II 65, 67, 330, 362, 443; III
117, 138, 142, 195, 199—
256, 266, 267, 271, 282—
285, 316, 318, 319, 367, 375,
401, 444, 445, 453

Divinul : I 324, 421, 422; II
59

Doar cel ce dorul îl cu-
noaște : I 170

Der fericit : I XLVIII; II 52,
65; III 210, 253, 256, 319

Drumețul : I 196, 197, 203

Dumnezeu și lume : III
256, 258, 260, 262, 265, 267

Durată în schimbare : III
260, 262

E

Egmont : I XXXVIII, XLI,
XLVII, XLIX, 295, 314—
335, 418; II 12, 90, 171,
255, 380, 390; III 141, 158

Elegie din Marienbad : I
L, LI. II 52, 362, 438; III
131, 208, 254, 256, 274,
319—329, 334

Elegie la moartea fratelui
prietenului meu : I 121

Elegii romane : I XLI, XLII,
402; II 20, 23, 52, 63, 67,
259, 305, 306—348, 351, 353,
354; III 97, 200, 201, 232,
419, 420, 424

Elizeul (Elysium) : I 196; II
22

Elpenor : I XL, 418; II 61,
104, 124—131, 251

Epigrame venețiene : I
XLII; II 330, 348—358;
III 95—97, 200

Epilog la „clopotul“ lui
Schiller : I XLV; II 397;
III 14—20

Epistole : II 309, 358, 359,
415, 416, 422 ; III 96—98,
292, 384

Erwin și Elmira : I
XXXVIII, 344—346, 350,
351, 353 ; II 90, 254, 255

Etern avânt și etern repaus :
III 262

Euphrosyne : II 308, 328,
329, 338, 341, III 14—17

Experiența ca mijlocitoare :
II 36, 289

F

Farsa de carnaval a părin-
telui Brey : I XXXVII,
259, 269, 270, 271, 409 ; II
90, 91

Faust (opera în întregime) :
I VI, XXIV, XXVI, 34, 42,
79, 190, 207—211, 221—
259, 264, 266, 272, 274, 276,
279, 280, 287, 291, 304, 314,
323, 329, 330, 343, 351,
395, 403, 418 ; II 12, 42,
51, 86, 88, 90, 92, 171, 251,
255, 257—259, 321, 323,
329, 362, 403, 417, 423, 424,
428, 441, 459, 460 ; III 68,
80, 106, 117, 120, 128, 137,
139, 158, 184, 237, 239, 241,
257, 266, 296, 302, 305, 310,
332, 360, 371, 375, 385, 387,

389—394, 396, 398, 402,
404, 407, 410, 411, 421, 422,
426, 431, 434—437, 441,
442, 444, 445, 447, 449,
452, 453, 455

Faust I : I XLVII ; III 101,
136, 333, 389—401, 420,
430, 452

Faust II : I LI, LII, 85, 255,
414 ; III 108, 111, 220, 287,
288, 333, 375, 388

Faust. Fragment : I XLII ;
III 397, 399

Feradeddin și Kolaila : III
284

Fericirea iubirii : I 101, 113

Filica naturală : I XIX,
XLV ; II 379, 381—385,
404, 423 ; III 99, 112

Fluturile : I 101

Formarea și transformarea
naturii organice : v. Des-
pre metamorfoza anima-
lelor

Fragmente fiziognomice : I
380—398

Frate și soră : I XXXVIII,
406—408

Fuga în Egipt : III 351, 383

G

Ganimede : I XXXVII, 131,
172, 197, 198, 202, 226—
228, 231, 234, 236, 258, 264,

272, 274, 275, 276, 279, 288,
314, 384, 421 ; II 42, 67,
443 ; III 244, 257, 262
Găsită : I *XLVIII*
Generalul burghezilor : I
XLIII ; II 378—379, 400—
402, 405
Gingo biloba : III 211, 213
Glumă, viclesug și răzbu-
nare : II 90
Goetz von Berlichingen : I
XXIV, XXXVI, XXXVII,
XXXVIII, XLV, 91, 166,
190, 207, 209—220, 222,
225, 236, 255, 264, 295, 304,
320, 322, 327, 339, 340, 343,
354, 359—364, 371, 378, 395,
402, 418 ; II 12, 13, 73, 86,
89, 91, 103, 104, 134, 152,
171, 250, 251, 254, 294, 341,
347, 391, 397, 414, 428 ; III
9, 51, 106, 141, 300, 301

H

Hackert : III 141, 185
Hermann și Dorothea : I
XLIII, 91, 402 ; II 85, 86,
171, 309, 379, 381, 423,
426—433 ; III 421

I

Iarna și Tîmur : III 214
Ideal : III 210

Ifigenia în Taurida : I
XXIV, XL, XLI, 33, 255,
402, 403, 413, 418 ; II 8,
12, 85—90, 94, 98—124,
128—131, 134, 135, 146, 149,
197, 228, 243, 246, 250, 251,
255, 256, 259, 342, 343, 362,
382—385, 428 ; III 11, 25,
50, 51, 58, 86, 125, 419
Ilmenau : I 419, 420, 423 ;
II 20—25, 80, 397 ; III 15,
20, 222
Inscripții, cuvinte de mulțu-
mire, dedicații : III 269
Interludiu : III 271
Intrare : III 240
Istoria studiului meu bota-
nic : II 27, 285
Iubire și Virtute : I 119
Iubirea, sărutul tău mă far-
mecă : III 240

I

Îmi bate inima : I 240
Împăcare : I *L* ; III 329, 330
În curînd o văd pe Rick-
gen : I 166
Îndrăgostiții : I 120
În mii de forme... : III 211

J

Jery și Betăly : I *XXXVII* ;
II 90

Jidovul rătăcitor : I
XXXVII, 191
Jurnal : II 326

L

Labores juveniles : I
XXXIV
Lasă oglinda lumilor... : III
210
Legenda despre somnoroși :
III 240, 271, 272
Lila : I XXXIX ; II 90
Limitele umanității : I 195,
421, 422 ; II 59 ; III 262
Logodnica : III 331
Logodnica din Corint : I
XLIII ; II 423, 426, 433,
443—447
Logodnicul : III 331
Lojă : III 271

M

Mahomed : I XXXVII,
190—195, 210, 214, 220,
234, 258, 307, 314, 315, 343,
384, 418 ; II 12, 51, 89, 91,
106, 108, 251, 342, 443 ; III
276 (v. și Cîntecul lui Ma-
homed)
Marele Coft : I XLII, 94 ; II
400, 405
Maxime și reflecții : III 334

Meditații poetice asupra că-
lătoriei în iad a lui Isus
Christos : v. Călătoria în
iad a lui Christos
Mici flori, mici foi : I 166
Minte de copil : I 120
Misiunea poetică a lui Hans
Sachs : III 15
Misiunea teatrală a lui Wil-
helm Meister : I XXXIX ;
II 150—197, 256, 257, 415,
447—449, 453, 454, 456,
457 ; III 351, 357
Moartea lui Mieding : III 15
Morfologie : II 42, 98
Mulțumirea unui paria : III
272
Muze și grații în Mark : II
310

N

Natura : II 42, 43, 226
Nausicaa : I 255 ; II 247,
249, 250
Nebuna plecată în peleri-
naj : III 366
Nestatornicie : I 101, 113
Nicolai la mormîntul lui
Werther : I 263
Noaptea : I 101
Nostalgie : I 316
Noapte bună : III 240

Note la „Divanul occidental-oriental“ : III 185, 191, 194, 196

Noua Melusină : III 366, 368

Noul Paris : I 61 ; III 158

Noul Pausias și buchetiera lui : II 328, 329, 337

Nu-mi cere să vorbesc, — cere-mi să tac : I 170

Nunta lui Hanswurst : I XXXVIII, 259

Nu prea departe : III 366

Nuvelă : I LI ; III 382—384

O

Ode către Behrisch : I 131

P

Palaeophron și Neotrepe : I XLIV ; III 94, 100, 103, 108

Pandora : I XLVI, 255 ; III 94, 99—140, 290, 291, 421, 424, 431, 453

Parabolice : III 267

Parcul lui Lili : I XXXVIII, 342

Paria : III 271—272

Păsările (după Aristofan) : I XL, 410 ; II 414

Pe lac : I 172

Peregrinările pămîntești ale artistului : I XXXVII ; II 258

Pescarul : II 437—438

Pescărița : I XL ; II 90

Peste culmile toate... : I 170, 200

Poezie și adevăr : I XVIII, XXX, XXXIII, XLVII, XLVIII, LI, 7, 51, 59, 60, 70, 71, 74, 78, 80, 81—89, 143, 154, 232, 240, 259, 273, 282, 298, 318, 367 ; II 123, 166, 232, 239, 275, 277, 279 ; III 41, 92, 138—185, 188, 196, 197, 199, 202

Poveste (despre crin) : II 411, 412, 422

Prevestirile lui Bakis : II 330, 356, 357, 411, 412, 422

Prolog în cer : I XLIII ; II 460 ; III 399—404, 439—441, 445

Prolog în teatru : I XLIII ; II 459 ; III 402—405

Prologul la cele mai noi revelații ale lui Dumnezeu : I 269

Prometeu : I XXVI, XXXVII, XLI, 131, 190, 193, 194, 195, 202, 203, 210, 214, 220, 225, 227, 228, 234, 235, 258, 274, 279, 304, 307, 314, 315, 324, 343, 354, 384, 418, 421 ; II 26, 51, 88, 91, 103, 104, 134, 251, 294 ; III 11, 51, 106, 114, 116, 120, 277

Prooemion : III 257, 261
Proserpina : I XXXIX, 412,
413 ; II 102—104

R

Rămăşagul primejdios : III
366
Răsunet : III 240
Răsură : I XXXVI
Răzvrătiții : I XLIII ; II 379,
400, 401, 404, 405
Regăsire : I XLVIII ; II 209,
211, 253, 256—259, 261,
267, 319
Reineke Vulpoiul : I XLII ;
II 309, 400, 415, 416
Revederea : II 340, 400
Rugăciunea unui paria : III
272

S

Satyros sau demonul zeifi-
cat al pădurii : I XXXVII,
259, 269—271, 274—276,
409, 412 ; II 88, 90, 91
Sărbătoarea bîlciului din
Plundersweilen : I
XXXVII, 85, 259
Sărbătoarea lojii, la 3 sep-
tembrie 1825 : III 271
Sărbătoarea sfintului Roc-
hus la Bingen : II 232 ; III
199

Scrisori din Elveția : I
XXXIX
Shakespeare şi nici un sfir-
şit : III 22
Simbol : III 271
Simţămînt de toamnă : I
172
Socrate : I XXXVII, 190,
191, 193, 210, 220 ; II 89,
91, 108
Sonete : II 330 ; III 94—99,
200, 384
Stella : I XXXVIII, 227,
256, 277, 344, 345, 350—
353, 408 ; II 88, 404
Strigătul : I 119
Stropii de nectar : I XIX
Suferinţele tînărului Wert-
her : I XXIV, XXV,
XXVII, XXXVII, 22, 34,
46, 81, 263, 267, 276, 278—
315, 319, 323, 324, 337, 339,
340, 343, 351, 352, 354, 355,
356, 362, 363, 364, 383, 395,
399, 402, 409, 418 ; II 8,
12—14, 16—18, 42, 51, 86,
88, 89, 91, 104, 133, 134,
152—154, 156, 157, 159, 167,
168, 170, 171, 245, 248,
254, 285, 294, 347, 362, 391,
403, 418, 425, 428, 430, 459 ;
III 9, 11, 25, 28—30, 50—
54, 58, 66, 90, 94, 101, 106,
128, 129, 139, 257, 294,

295, 314, 329, 335, 351, 389,
397
Sufletul lumii : III 257—259,
261, 266
Superior și suprem : III 240
Surugiul Cronos : II 254

T

Tainele : I XL, 94, 403 ;
II 60, 80, 86, 94, 96, 97,
342, 453 ; III 265
Tancred (de Voltaire) : III
315, 318
Teoria culorilor : I XLVI ;
II 42, 98, 279, 280, 288 ;
III 12, 229
Testament : I LI ; III 257,
261
Testamentul credinței ve-
chilor perși : III 242, 244,
246, 272
Toana îndrăgostitului : I
XXXV, XXXIX, 102,
123—128, 344, 345
Torquato Tasso : I XL,
XLII, XLVI, 20, 46, 402,
403, 406, 418 ; II 12, 55,
57, 85—90, 94, 98, 129—
150, 197, 246, 248, 251,
255, 256, 259, 296, 362,
383—385, 399, 400, 403, 428,
438 ; III 11, 47, 50, 51, 58,
87, 125, 128, 139, 298, 394,
419

Trezește-te, Friederike : I
166, 240
Trezirea lui Epimenide : I
XLVIII, 23 ; II 402 ; III
35, 108
Trilogia pasiunii : I L ; (v.
Elegia din Marienbad)
Triumful lui Cezar de Man-
tegna : v. Mantegna
Triumful sensibilității : I
XXXIX, 409—413 ; II 88,
102
Triumful virtuții : I 120
Tu care ești din cer... : I 170

U

Ucenicul vrăjitor : I XIX,
XLIII ;
Unul și totul : I L ; III 257,
261, 262, 266
Urfaust : I XXXVII, 34,
236, 314 ; II 12, 91, 347,
418, 425 ; III 394—401, 438,
441, 446, 449

V

Vino, iubito, vino... : III 210
Vulturul și porumbelul : I
203

W

Wilhelm Meister (romanul
în întregime) : I XLIV, 42,

85, 91, 143, 163, 255, 403,
408 ; II 12, 86, 90, 93—95,
97, 98, 150—154, 159, 160,
162, 166—171, 246, 255—
257, 259, 329, 362, 373, 374,
423, 424, 428, 459 ; III 11,
80, 91, 139, 146, 180

Winckelmann : II 277 ; III
141, 185, 187

X

Xenii : I *XLIII* ; II 330,
356—358, 423 ; III 10, 229

Xenii blinde : II 265, 351 ;
III 229, 231, 267

Z

Zei, eroi și Wieland : I
XXXVII, 273

Zeul și baiadera : I *XLIII* ;
II 423, 426, 433, 438—443 ;
III 271—273



CUPRINS

Partea a treia:

RENUNȚARE ȘI DESĂVÎRȘIRE	<u>Pag.</u>
Bătrînul Goethe	7
Napoleon	26
Bettina	40
Beethoven	44
Afinitățile elective	48
Sonete	94
Pandora	99
Poezie și adevăr	128
Opere istorice și biografice	184
Divanul occidental-oriental	199
Lirică de bătrînețe	256
Literatură universală	274
Elegia din Marienbad	319
Anii de drumeție ai lui Wilhelm Meister	332
Nuvelă	382
Eckermann	385
Faust II	388
<i>Indici</i>	457

Lector : TIBERIU AVRAMESCU
Tehnoredactor : TRAIAN ARGETOIANU

Apărut 1971. Hîrtie ziar de 50 g/m². Format
700×920/32. Coli ed. 21,04. Coli tipar 15,25. A.
nr. 4132/1971. C.Z. pentru bibliotecile mari și
mici 83—94=59.



Tiparul executat sub comanda nr.
10 231 la Combinatul Poligrafic „Casa
Scînteii”, Piața Scînteii nr. 1,
București
Republica Socialistă România



Scanare și prelucrare digitală



EM

de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2025

